

मिट्टी की ओर

(षष्ठसप्तम हिन्दी-कविता के सङ्ग्रह में आलोचनात्मक निबन्ध)

लेखक

श्रीरामधारी सिंह "दिनकर"

प्राप्ति-स्थान

चदयाचल, पटना

प्रकाशक
उदयाचल, पटना

प्रथम संस्करण, १९४६

द्वितीय संस्करण, १९४६

—

मूल्य ४)

(All rights reserved to the author)

निवेदन

इस पुस्तक का नाम “हमारे सामने की हिन्दी-कविता” रखने का विचार था, लेकिन, अतिश्यासि के दोष से बचने के लिए इस नाम का मोह छोड़ देना पड़ा। क्योंकि इस छोटी-सी पुस्तक में हमारे सामने की संपूर्ण हिन्दी कविता का सांगोपांग विवेचन नहीं किया गया है। इसमें तो केवल जहाँ निबन्धों का संग्रह है जो छायावाद की कूटशिक्षा से निकलकर प्रसन्न आसोक के देश की ओर बढ़नेवाली हिन्दी-कविता को लक्ष्य करके लिखे गए हैं। मेरे वास्तविक वर्तमान कविता की यही धारा प्रमुख है और इसी का आशय लेकर हिन्दी-कविता अपना विकास कर रही है। मगर, इसके सिवा भी, इसके आस पास ही लड़े या बहते हुए छोटे-बड़े अनेक प्रवाह हैं जो साहित्य में अपना महत्त्व रखते हैं। अगर उन सभी धाराओं की चर्चा यहाँ की गई होती तो यह नाम इस पुस्तक के लिए, सचमुच ही, सार्थक हुआ होता, किन्तु, बहुत सोच-विचार और सलाह-मस्यविरे के बाद यही उचित जान पड़ा कि पुस्तक-गत दृष्टियों के सीमित विस्तार के अमुक ही इसका नाम “हिन्दी की ओर” रखा जाय।

तब भी इस इखजाम के लिए गुंवाइश रह जाती है कि मिट्टी की ओर आनेवाली कविता की चर्चा कुछ और की गई होती तो अच्छा होता। सो, इस इखजाम से “हरि अनन्त हरि-कथा अनन्ता” कह कर छुट्टी से खेने के साथ ही, मैं यह भी निवेदन कर देना चाहता हूँ कि वर्तमान कविता की क्रमबद्ध आलोचना लिखना मेरा उद्देश्य नहीं था। इस पुस्तक के कुछ निबन्ध तो मैंने भाष्यवाद की विचित्रता के कारण लिखे और कुछ इसलिये कि कविता के किस रूप पर मैं आसक्त रहा हूँ, उसके संयन्ध की निजी धारणाओं को मैं सुस्पष्टता के साथ जान सखूँ। हिन्दी-कविता की कमजोरियों और सामर्थ्यों के कारणों की खोज करता हुआ, अपने ही साधारण, मैं उन प्रवृत्तियों से परिचित होना चाहता था जो हमारे समस्त काव्य-साहित्य को प्रभावित कर रही हैं।

पुस्तक की एक और छुट्टि मेरे सामने है। इसमें पन्त, प्रसाद, निराला और महादेवी की कविताओं पर अलग-अलग स्वतन्त्र निबन्ध दिये जा सकते तो, कदाचित्, इसका रूप कुछ अधिक पूर्ण हो जाता। किन्तु पहले तथा दो-एक

अन्य निबन्धों में भी इनकी कविताओं के सम्बन्ध में काफी संकेत पाए गए हैं। फिर भी अगर पाठकों को यह छुट्टि, सचमुच ही, छुट्टि जान पड़ी तो अगरसे संस्करण में इसका परित्कार कर दिया जायगा।

पहले निबन्ध को छोड़कर इस पुस्तक के सभी निबन्ध या तो पत्र-पत्रिकाओं में प्रकाशित हैं अथवा समा-सम्मेलनों में पढ़े जा चुके हैं। पहला निबन्ध पुस्तक-प्रणयन के समय अन्य सभी निबन्धों की भूमिका के रूप में लिखा गया था, अतएव, वह अन्य सभी निबन्धों की कृष्ण के समान है। यह मैं इसविषय लिख रहा हूँ कि इन संग्रह के कोई-कोई निबन्ध दस-बारह वर्ष पुराने हैं और स्वभावतः ही, उनमें कहीं-कहीं बिचारों का वैषम्य मिल सकता है। आशा है, पहले निबन्ध से मिलाकर पढ़ने पर इस वैषम्य का सहज ही, परिहार हो जायगा।

इतना कुछ कह देने के बाद भी मैं कुछ ठरा-ठरा-सा हूँ, क्योंकि इस बात की पूरी आशङ्का है कि यह पुस्तक आलोचना की कोटि में गिन ली जायगी और आलोचक बनकर प्रकट होने की न तो मुझे योग्यता है और न हिम्मत। इसमें जो कुछ लिखी गई है और जो कुछ लिखी जाने से रह गई है, दोनों ही प्रकार की बातों को लेकर, सम्मत् है, कोई-कोई छोटा अमसम्मत हो जायें। उनसे मेरा विमल निवेदन है कि अपने जानत मैत्रि कहीं भी संकीर्णता से काम नहीं लिया है। समकालीन कवियों के बीच में छोटे-बड़े का भेद नहीं मानता। तुलसी का पता, कौन छोटा और कौन बड़ा ? मेरे लिए तो सभी ही पन्थनीय और नमस्त्व हैं। इति।

विषय-सूची

विषय	पृष्ठ
१ इतिहास के दृष्टिकोण से	३
२ दरय और अदरय का सेतु	४६
३ कला में सोइयेयता का प्रश्न	५५
४ हिन्दी-कविता पर अशक्तता का दोष	६२
५ वर्तमान कविता की प्रेरक शक्तियाँ	७४
६ समकालीन सभ्य से कविता का बियोग	८६
७ हिन्दी-कविता और छन्द	१०२
८ प्रगतिवाद समकालीनता की व्याख्या	१२४
९ काव्य-समीक्षा का दिशा निर्देश	१४०
१० साहित्य और राजनीति	१५६
११ अङ्गीबोली का प्रतिनिधि कवि	१६६
१२ बलिशाखा ही हो मधुशाला	१७६
१३ कवि श्री सिधारामशरण गुप्त	१८८
१४ सुम पर कन आओगे कवि ?	२००

मिट्टी की ओर

इतिहास के दृष्टिकोण से

कोलाहल

जब मैंने साहित्य की दुनिया में आँख खोली, तब तब हिन्दी की नई कविता-सत्ता परवान चढ़ चुकी थी। निरालाजी के शब्दों में “वह कलियाँ लेने लग गई” थी, और दो चार “सुमन पंखड़ियाँ भी खोलने लगे” थे। ‘पद्मव’, ‘एकतारा’ और ‘निर्माल्य’ तथा ‘परिमल’ की कितनी ही कविताएँ प्रकाशित हो चुकी थीं। श्री लक्ष्मीनारायण मिश्र का ‘अन्तर्जगत’, श्री रामनाथ ‘सुमन’ की ‘विपंथी’ और पण्डित जनार्दन प्रसाद का ‘द्विज’ की, बाद को ‘अनुमति’ में संगृहीत होने-वाली कितनी ही कविताएँ प्रमुखता प्राप्त कर चुकी थीं। ‘भारतीय आत्मा’ की पुष्ट भाणी रहस्य के लोक में पहुँच कर घुँघली होती जा रही थी तथा ‘भारत-भारती’ और ‘जयद्रथघघ’ के रचयिता ‘भंकार’ के रहस्यमय गीतों की रचना कर रहे थे। भगवती धात्रू की वे कविताएँ प्रसिद्ध हो रही थीं जो बाद को ‘मधुकण’ में निकली और श्रीमती महादेवीजी वर्मा अथ्यात्म के अनन्त आकाश में उड़ जाने को अपना पख तोल रही थीं। नई धारा के कवियों में से प्रसादजी एक आवरणीय विद्वान् कलाकार के रूप में स्वीकृत हो चुके थे तथा सुभद्राकुमारी चौहान एवं प० बालकृष्ण शर्मा ‘नवीन’ नवयुवकों में बहुत ही लोकप्रियता प्राप्त कर रहे थे। इनके अतिरिक्त, नई धारा

के होनहार कवियों में पं० गुलाबराजजी बाजपेयी 'गुलाब', पं० मुकुट घर पाण्डेय, श्री वंशीधर विद्यालंकार, श्री मंगल प्रसाद विश्वकर्मा, श्री आनंदप्रसाद श्रियास्वव, जगमोहन 'विकसित' और श्री गिरिजा वल्लभ शुक्ल 'गिरीश' प्रमुख माने जाते थे। श्री सियारामशरणजी गुप्त 'मौर्य विश्वय' की दुनिया को पीछे छोड़कर प्राचीनता और नवीनता के बीचोंबीच, मध्य मार्ग पर, आ गये थे। यह नामावली इन कवियों की है जो रौली और भाव, दोनों ही दृष्टियों से नई कविता की भूमि में आ चुके थे अथवा प्राचीनता से निकल कर उसकी ओर निश्चित रूप से अपसर हो रहे थे। जो लोग पिछड़ कर या ज्ञान भूक्त कर इस युग से पीछे रह गए थे, सड़ी बोली के इन समय कवियों में पं० नाथूराम शर्मा 'शकर', श्रीहरिऔध जी, पं० रामनरेश त्रिपाठी, पं० माधव शुक्ल, पं० रामचरित श्यामाय, श्री, अनूप शर्मा 'अनूप', श्री गयाप्रसादजी शुक्ल 'सनेही', पं० जगदम्बा प्रसाद मिश्र 'हितैषी' और ठाकुर गोपाल शरण सिंहजी प्रधान थे। इस घारा के कुछ अन्य प्रमुख कवियों में सैयद अमीर अली 'मीर', कर्णसिंह 'कर्ण', रसिकेन्द्र, गुरुभक्तसिंह 'भक्त' और कौशलजी के नाम स्मरणीय हैं। पवित्र मातावीन, शुक्लजी 'विदग्ध' की रचनाएँ प्राचीनता के अधिक समीप पड़ती थी, किन्तु, विरवास से यह कविता के नये आन्दोलन के साथ, थे। बलिया के श्री रामसिंहासन सहायजी सुख्ता 'मधुर' भारतीय आत्मा की राह पर चलकर अज्ञात अमरकार दिखला रहे थे, किन्तु, उनकी रचनाओं की संख्या बहुत अधिक नहीं थी।

उक्त समय, आलोचकों में शीर्षस्थान पण्डित पद्मसिंहजी शर्मा को प्राप्त था। किन्तु, वे और पण्डित कृष्ण विहारी मिश्रजी अपना अधिक समय वेष तथा विहारी के लिए व्यय करते थे। नई कविता की खबर लेनेवाले कठिन आलोचक, पं० रामचन्द्रजी शुक्ल थे (जो पीछे चलकर

पन्तजी और प्रसादजी के प्रशंसक हो गए) जिन्होंने पापण्ड-परिच्छेद नामक कविता में छायावादकाक्षीन रहस्यवादी कवियों की खिन्नी उड़ाई थी और उन्हें दोर मान कर पाठकों को संकेत दिया था कि इन्हें 'हाँक दो न घूम घूम खती काव्य की खरें।' इस प्रहार का बहुत ही गंभीर एवं समीचीन उत्तर पं० मातादीन शुक्ल ने अपनी ओजस्विनी कविता "पापण्ड-प्रतिषेध" में दिया था जिसमें उन्होंने विद्वद्वर शुक्लजी तथा उनके अनुयायियों को रूप से अरूप की ओर जाने की सलाह दी थी।

छायावादी कवियों की ओर से पञ्च-सिद्धि का बीड़ा श्री रामनाथ-छात्र 'सुमन', श्री कृष्णदेव प्रसादजी गौड़, पण्डित शुक्रदेव बिहारी मिश्र और स्वर्गीय पं० अवध उपाध्याय ने उठाया था। पं० शान्तिप्रिय-जी द्विवेदी और पं० नन्दकुलारे जी बाजपेयी कुछ वाद को आप, किन्तु नई कविता की पञ्च-सिद्धि के संवर्धन में बाजपेयीजी ने भी बहुत ही महत्वपूर्ण कार्य किया।

सुकवि-किंकर नाम से आचार्य द्विवेदी जी ने छायावाद पर जो आक्रमण किया था उससे नई धारा के कवि और उनके प्रशंसक बहुत ही क्षुब्ध हो उठे थे तथा कई वर्षों तक वे इसका बदला पुराने कवियों की अनुचित निन्दा और छायावाद की अतिरंजित प्रशंसा करके लेते रहे। सचर्चा का जहर इस प्रकार फैला कि छायावाद-आन्दोलन के अग्रणी तथा शील और सौकुमार्य की मूर्ति, पं० सुमित्रानन्दनजी पन्त की भी धीरता छूट गई तथा उन्होंने अपनी पुस्तक 'धीखा' की भूमिका (जो पीछे निफाल दी गई) में आक्रमण का उत्तर काफी कड़ुता और अहंकार से दिया। अष्टादश हिन्दी-साहित्य-सम्मेलन के अवसर पर अब साहित्य-विषयक मंगलाप्रसाद-पुरस्कार 'पल्लव' पर नहीं दिया जाकर भी वियोगीहरिजी की 'धीर-सवसई' पर दिया गया, वय तो युवकों की धीरता ही आती रही और उन्होंने अशिष्टतापूर्वक

षयोवृद्ध विद्वानों को साहित्य का ठूठ कहना आरंभ कर दिया। उस साक्ष के निर्णायकों में से एक, पं० शुक्रदेवविहारी मिश्र ही ऐसे थे जिन्होंने 'पल्लव' के पक्ष में अपना मत दिया था तथा चत्वारतापूर्वक पन्तजी के संबन्ध में यह लिखा था कि 'मैं हिन्दी में केवल नवरत्नों को ही महाकवि मानता आया हूँ, किन्तु 'पल्लव' को पढ़कर मुझे ऐसा सात होता है कि यह वास्तव में महाकवि है।' —

जहाँ तक मुझे याद है, प्रामाणिक विद्वानों में से केवल मिश्रजी ने ही 'पल्लव' की, मुक्त-कण्ठ से, प्रशंसा की थी और उसके बाल कवि को हिन्दी के सर्वश्रेष्ठ वृक्ष, कवियों की पंक्ति में बैठने योग्य बताकर नये आन्दोलन को बहुत बढ़ा नैतिक उत्थान दिया था। बाकी, प्रायः सब के सब, नई कविता और, विशेषतः, 'पल्लव' की भूमिका से थिड़े हुए थे तथा नये कवियों के अविनीत स्वभाव एवं अहंकारी व्यक्तित्व से घबड़ाते थे। कारण कुछ व्यंशों में मनोवैज्ञानिक भी था। छायावाद के आन्दोलन ने एक नये प्रकार की कविता का ही जन्म नहीं दिया था, प्रत्युत, उसने कवि भी नये व्यक्तित्ववाले ही पैदा किये थे। छायावाद से पहलेवाली कविता जिस प्रकार समूह के सामने बोध-गम्य और आदर में मुकी हुई थी, वसी प्रकार, उसके कवि भी विनीत और सुरील थे। किन्तु, अब जो विद्रोह आरंभ हुआ था उसकी उदङ्गता कविता तक ही सीमित नहीं थी, अपितु, उसका आभास कवियों के व्यक्तित्व में भी मिलता था। —

छायावादी कवि मापा, भाव, रौखी और रहन-सहन की परम्परा, सब कुछ के सिलाफ बगावत करते हुए आये थे और यह स्वाभाविक ही था कि उनकी बातचीत, भाषण और काव्य-वर्षा, पुस्तक की भूमिका, यहाँ तक कि मिश्रों के साथ पत्र-व्यवहार में भी वैयक्तिक अहंकार की दुर्बिनीत चिनगारियाँ अनायास ही जमक उठें। कुछ मूर्धन्य कवियों को छोड़कर, उनमें प्रायः सब के सब, अत्यन्त मातुल,

कोमलवाप्रिय, समावरेच्छुक और सब से पहले अपने आपको प्यार करनेवाले जीव थे। उनके आगमन के साथ हिन्दी में, शायद, पहले पहल, कवियों की एक अलग जाति बनने लगी और लक्षण ये प्रकट होने लगे कि हिन्दी के कवि कदाचित् दूर से ही पहचाने जाने के योग्य हो जायेंगे। लम्बे केश, निर्लोल आकृति, औसत से अधिक लम्बे कपड़े, और प्रसाधनों की ओर आसक्ति, छत्रिम मुखमुद्रा, बात-चीत में बनावट, साधारण बातों में भी साहित्यिक भाषा का प्रयोग, जनसाधारण की औसत रुचि एवं विश्वासों की उपेक्षा, दूसरों की मान्यताओं का अनावश्यक विरोध, आदि कितने ही अनुभावों में उनकी वैयक्तिकता प्रत्यक्ष होने लगी और समाज में एक धारणा बनने लगी कि औसत लोगों के मुख्य में ये कवि नहीं खप सकते। बात भी कुछ ऐसी ही थी, क्योंकि, इनमें से अधिकांश कवि अपने प्रशंसकों के ही पीछे रहना पसन्द करते थे, सदस्य तथा अधिक प्रशंसा नहीं करनेवाले लोगों की संगति इन्हें अप्रिय और असह्य थी।

आज छायावाद-युग की कविता अपने कवियों के व्यक्तित्व से भिन्न हो गई है। अब उसके कवि भी चयशाली और विनीत हो गए हैं। इसके सिवा, उनकी विद्या-भुक्ति एवं अभ्यवसाय की भी काफी खोज हो चुकी है और समाज उनका आदर करने लगा है। किन्तु, उस समय अविनीत वैयक्तिकता से पूर्ण उनके व्यक्तित्व और तदनुरूप उनके काव्य को देखकर जनता बहुत ही रुष्ट हो गई थी तथा अपने कवियों के अहंकार का जवाब उन्हें अनेक प्रकार से चिढ़ाकर देने लगी थी। परित्यक्त महावीर प्रसाद द्विवेदी ने नये कवियों की भाषा-संघन्धी हास्यास्पद भूलों का जिक्र बड़ी ही कठोरता से किया था और यह उपदेश दिया था कि कविगण कविता आरंभ करने के पूर्व, कम से कम, सिद्धान्त-कौमुदी को तो भलीभाँति पढ़ लिया करें।

कुछ प्रौढ़ साहित्यिकों एवं जनता के विशाल समुदाय ने छायावादी

में वे कलम लेकर उतरने में शरमाते थे, दूसरे, सारा ओता-समुदाय ही उनके साथ था। जो काम लेखक लिखकर नहीं कर सकते थे, वही काम, वही ही सुगमता के साथ, जनता कवियों को चिढ़ा कर रही थी। समाज में अव्यावहारिक एवं कृत्रिम बातें बोलनेवाले मनुष्य का नाम ही “छायावादी” पड़ गया था और काफी गंभीर लोग भी कभी-कभी ऐसा मजाक कर बैठते थे। कितने ही छायावादी कवियों के संबन्ध में तरह-तरह की गप्पें उड़ायी जाती थीं और लोग उनके संबन्ध में मनगढ़न्त कथाएँ कहने में रस पाते थे।

एक बार “सुधा” में ही पाँच प्रकार के कवियों के कार्टून छपे थे जिनमें से क्षीणकाय, दीर्घकेश, पल्लवधारी एक उवृषीय “अनन्तकी ओरखी” की भी तसवीर थी। एक दूसरे कार्टून में “मग्नवरी” पर चढ़े हुए एक बोलबाला कविजी थे जो “उस पार” पहुँचने के लिए “शून्य” से कुछ निवेदन करने की मुद्रा में विराजमान थे।

अज्ञात-कुल-शीलता का भ्रम

द्विवेदी-युग से आती हुई विनयशील इतिवृत्तात्मकता के मुफाविले में अपने अहकारी व्यक्तित्व एवं घुँघली बाखी के साथ अचानक उठ खड़ा होनेवाला छायावाद हिन्दी-भाषी जनता को अजनबी-सा लगा। चारों ओर से आवाज आई, “अज्ञात-कुल-शीलस्य वासो वेयं न कस्यचित्।” किसी ने कहा, यह रवीन्द्रनाथ का अनुकरण है, किसी ने कहा, यह अंग्रेजी के रोमांटिक कवियों का प्रभाव है, किसी किसी के कहने का यह भी अमिप्राय था कि साहित्य रहस्यवादी साधु बन कर जनता को ठगना चाहता है।

जब से हिन्दी में प्रगतिवाद के नाम पर एक नये आन्दोलन का आविर्भाव हुआ है, तब से कुछ लोग यह भी कहने लगे हैं कि छाया-

प्राद जीवन से पलायनवाद का रूपक था, आकाश को कान्ति के बादलों से आच्छन्न देख कर, छायावादी कवि डर कर जीवन से कस्पना के घेरा में भग गये थे। छायावाद की स्थापना के समय, उसके समर्थन में जो वस्तीलें दी जाती थीं उनमें भी कभी-कभी राजनीतिक दुरवस्थाओं की चर्चा रहती थी, आलोचक, प्रायः ही, कहा करते थे कि वर्तमान जीवन दुःख और निराशा से परिव्याप्त है; यह वस्ती का प्रतिविम्ब कविता में, निराशा, असंतोष और दुःखानुभूति घन कर बोला रहा है।

इसके सिवा कुछ ऐसी बातें भी कही जाती थीं जिनसे छायावाद और भी दुर्बल हो जाता था। उदाहरणार्थ, कुछ लोग कहते थे कि “यह ‘सान्त्व’ का ‘अनन्त’ से मिलने का प्रयास है, कवि प्रकृति के कण-कण में एक अद्भुत सत्ता का विम्ब देख रहा है, विन्दु सिन्धु से मिलने को व्यग्र है, यह ‘दुःखानुभूति’ आध्यात्मिक विरह की है और व्यष्टि समष्टि में समा जाने को बेचैन हो रही है।” स्पष्ट ही, ये लक्षण रहस्यवादी कवि के होने चाहिए थे, और छायावाद के रहस्यवादी दृष्टिकोण को कुछ लोगों ने प्रसूखता ही भी। किन्तु, प्रत्येक आलोचक फलम उठाकर गंभीर होते ही कह देता था कि रहस्यवाद इस कविता की कोई बड़ी विशेषता नहीं है। छायावाद के रहस्यवाद संबंधी अंश की सिद्धि में पंखजी की “मौन निमंत्रण” कविता, द्विजली की “अग्नि अमर शान्ति की, जननि अलन,” सुमनजी की एकाध कविता और लक्ष्मीनारायण मिश्र के “अन्तर्जगत” के कुछ पद्य ही उद्धृत किये जाते थे। आलोचकों को इनसे आगे रहस्यवाद का कोई समीचीन उदाहरण उसमें नहीं मिलता था।

और तो भी, यह सच है कि छायावाद के संयन्ध में भिन्न-भिन्न सम्मतियों देनेवालों में से कोई भी विद्वान् आलोचक मूठ नहीं बोल रहा था। साथ ही, यह भी सच है कि अत्यन्त समीपता के कारण

उसके समग्र रूप का ज्ञान उस समय किसी के भी निबन्ध में प्रति-
 फलित नहीं हो पाया था। छायावाद के भीतर रवीन्द्र का भी
 अनुकरण था और अंग्रेजी के रोमाण्टिक कवियों का प्रभाव भी, वह
 जीवन की सबसे बड़ी क्रान्ति का भी प्रतीक था और उसकी स्थूलता
 से दूर भागने का प्रयास भी, आकाश में आच्छन्न होनेवाले वास्तव
 जिस क्रान्ति से उमड़े थे, छायावाद भी ठीक उसी क्रान्ति का पुत्र था,
 जिस क्रान्तिकारी भावना के कारण बाह्य जीवन में राजनीतिक दुर-
 वस्थाओं की अनुभूतियाँ तीव्र होती आ रही थीं, वही भावना साहित्य में
 छायावाद का रूप धारण कर खड़ी हुई थी और मनुष्य की मनोदशा,
 विचार एवं सोचने की प्रणाली में विप्लव की सृष्टि कर रही थी। वह
 जीवन की निराशा का भी प्रतीक था और उससे मानसिक मुक्ति पाने
 का साधन भी। वह 'सान्त्व' का 'अनन्त' से मिलने का प्रयास भी था
 और 'सिन्धु' में मिल जाने के लिए 'विन्दु' की बेचैनी भी। उसमें धर्म,
 राजनीति, समाज और संस्कृति, सभी के नव जागरण का एक मिश्रित
 आलोक था जो साहित्यिक अनुभूति के भीतर से प्रकट होने के कारण
 सभी से भिन्न और सभी के समान मादूम होता था। बुलबुल है कि
 इस विशाल सांस्कृतिक जागरण को उचित समय पर उचित आलो-
 चक नहीं मिल सका, जिसके कारण उसकी वह प्रतिष्ठा नहीं हो सकी
 जिसका वह अधिकारी था। यह मनुष्य के उस मानस-जगत में जन्मी
 हुई क्रान्ति थी जिस जगत के इ गीत पर बाह्य विश्व अपना रूप बद-
 लता है तथा जिस जगत में पहुँच कर बाह्य-जगत की क्रान्तियाँ मनुष्य
 के स्वभाव एवं संस्कार का अंग बन जाती हैं। आज जब छायावाद
 इतिहास का एक पृष्ठ बन चुका है, हम उसके सांत्विक रूप को अधिक
 सुगमता से परख सकते हैं, किन्तु जब वह हमारे बहुत समीप था,
 तब लोगों ने उसे सांत्विक जीवन की पृष्ठ-भूमि पर पहचानने की
 कोशिश की और इस प्रक्रिया में, यद्यपि, उन्होंने उसके आंशिक रूप

को पहचानने में कुछ सफलता जरूर पाई, पर उसका असली, पूर्ण रूप बराबर व्याख्या के बंधन से पर ही रह गया। उदाहरणार्थ, जिन्होंने उसे रहस्यवाद कहा वे पाठकों की इस जिज्ञासा का समाधान नहीं कर सके कि तब इसके कर्ता कवि धार्मिक क्यों नहीं हैं; जिन्होंने उसे राजनीतिक दुरवस्थाओं की प्रतिक्रिया कहा वे जनता के इस प्रश्न का उत्तर नहीं दे सके कि राजनीतिक दुरवस्थाओं की स्वस्थ प्रतिक्रिया विद्रोह को प्रेरित करना है, न कि उनसे भाग कर कास्पनिक आनन्द के लोक में छिप जाना। इसके विपरीत, जो लोग उसे रवीन्द्रनाथ तथा अंग्रेजी के रोमांटिक कवियों का अनुकरण कह रहे थे, जनमत उनके भी खिलाफ था, क्योंकि मन-ही-मन वह सोचता था कि शुद्ध अनुकरण में समीक्षा नहीं हो सकती है; इतना ही नहीं, प्रत्युत, जो लोग उसे पलायनवाद बता रहे थे, जनता की राफाएँ उनके भी खिलाफ थी, क्योंकि छायावादी आन्दोलन निर्भीक, तेजस्वी और रुढ़ियों का भयानक शत्रु था।

वैयक्तिकता का उत्थान

छायावाद हिंदी में उद्दाम वैयक्तिकता का पहला विस्फोट था। यह केवल साहित्यिक शैलियों के ही नहीं, अपितु, समग्र जीवन की परम्पराओं, रुढ़ियों, शास्त्र-निर्धारित मर्यादाओं एवं मनुष्य की चिन्ता को सीमित करनेवाली तमाम परिपाटियों के विरुद्ध जन्मे हुए एक व्यापक विद्रोह का परिणाम तथा मनुष्य की दबी हुई स्वतंत्रता की भावना को प्रत्येक दिशा में उभारनेवाला था। छायावाद का इतिहास उस युग का इतिहास है जब हिन्दी के मनीषियों ने पहले पहल अपने आपको पहचाना और रुढ़ियों के संकेत पर चलने से इनकार कर दिया, तथा जहाँ वे परम्परा से निर्धारित सीमा का अति

क्रमशः करके अपनी आत्मा को अज्ञात दिशाओं की ओर दूर-दूर तक भेजने लगे। इसके उत्थान में न केवल अंग्रेजी के रोमाण्टिक कवियों का हाथ था जो वैयक्तिक स्वाधीनता के घोर प्रेमी थे और न इसमें सिर्फ रवीन्द्रनाथ की स्वतन्त्र वैयक्तिकता का ही योग था जो स्वयं ही अंग्रेजी के इन कवियों से प्रभाव ग्रहण कर चुके थे, अपितु, इसके जन्म और विकास के मूल में दर्शन, समाज और राजनीति की अभिनव व्याख्या करनेवाली उन उमास विद्याओं का भी प्रभाव था जो अज्ञात रूप से मनुष्य के स्वभाव को स्वाधीनता की ओर प्रेरित कर रही थीं और पूर्ववर्ती मनुष्य जहाँ तक सोच चुका था, नये मनुष्य को उससे आगे बढ़कर अथवा उससे भिन्न दिशा में सोचने के लिए उत्तेजना दे रही थीं। उसके जन्म और विकास के मूल-कारणों में उन वैज्ञानिक अनुसन्धानों का भी हाथ था जिनके परिणाम-स्वरूप मनुष्य के संस्कार परिवर्तित हो गये थे तथा उसकी प्राचीन चेतना के दाने बिखरे जा रहे थे। उसकी प्रभुमि में जीवतत्त्व (Biology) और मानव-जीव शास्त्र (Anthropology) के भी सिद्धान्त थे जो मनुष्य की अदृष्टियों एवं उसकी कामनाओं की नई-नई व्याख्याएँ कर रहे थे, जो धर्म, भद्रा और नैतिकता के विधान को मनुष्य की आत्मा में हलार करते थे तथा पाप और परिताप के दोषों से मुक्ति पाने के लिए प्रार्थना की अपेक्षा परचात्ताप को कहीं अधिक अच्छा बता रहे थे।

पश्चिम में जन्म लेनेवाले विज्ञान ने बहुत-सी ऐसी बातों का रहस्य खोल दिया था जो हमारे घेरा में अचूक और अज्ञेय मानी जाती थीं। न्यो-न्यो विज्ञान का आलोक फैलता गया, विस्मय और कुतूहल के कितने ही माण्डार झूँछे हो गये, कितने ही ऐसे विरवास गलत दीखने लगे जो पहले अदृष्ट सत्य के रूप में पूजे जाते थे। पाप और पुण्य के पुराने बन्धन ढीले हो गये, स्वर्ग और नरक की

आध्यात्मिक अनुसन्धान के कार्य समाप्ति पर आते गये, वर्तन और चिन्तन के क्षेत्र में एक प्रकार की सीमा बँधती गई; और जब जन्मान्तरवाद एवं कर्मफलवाद के सिद्धान्त स्वीकार कर लिए गये, सब तो चिन्तकों की वैयक्तिकता की एक प्रकार से मृत्यु ही हो गई और भारतीय साहित्य में उसका झुल कर उभार फिर कभी संभव नहीं हुआ। कभी-कभी एकाध चार्वाक ने इस बंधन को छिन्न भिन्न करके मुक्त चिन्ता के पथ पर चलने की कोशिश की भी तो जनमत ने उसे कुचल कर साहित्य से बाहर फेंक दिया।

यही कारण है कि अपने साहित्य के प्रत्येक कवि में हम वैयक्तिकता के विरुद्ध एक प्रकार की सतर्कता का भाव पाते हैं। वह यही तक जाता है, जहाँ तक शास्त्रों का हुक्म चलता है; उसकी आनन्द खोजने की शक्ति को वर्तननिर्मित सीमा से बाहर जाने का अधिकार नहीं है। रहस्य-शोक में प्रवेश करने के पूर्व, वह अपनी राकाशों, हिलछी हुई आस्थाओं एवं अस्थिर सिद्धांशों के भावों को या तो पीछे छोड़ देता है या उन्हें वर्तन की भीति दिखाता कर चुप कर देता है। मन के भीतर और बाहर, दोनों ही दुनियाओं में वह सिर्फ उसी आनन्द का उपभोग करता है जिसमें शकाएँ नहीं हैं और जो भ्रष्टा के स्पर्श से दूषितपूर्ण हो चुका है। यह आनन्द परमात्मा की सृष्टि स्रष्टि की उस प्रज्ञा का आनन्द है जिसे ससार में कहीं भी दुःख, त्रास, आरांका और भय का अस्तित्व सत्ता नहीं प्रतीत होता। परितप्त हजारीप्रसाद द्विवेदी के अनुसार “पिछले दो हजार वर्षों का भारतीय साहित्य कवि के व्यक्तित्व को खोता आया है। कवि जनसाधारण के दुःखों से हृदय कर अपने ही द्वारा निर्मित बंधनों में बँधता आया है। वैयक्तिकता की स्वाधीनता को छोड़ कर वह ‘टाइप’ रचना की पराधीनता को स्वीकार करता आया है।”

“ईसवी सन् के आरंभ में कर्मवाद का विचार भारतीय समाज में

निश्चित रूप से स्वीकार कर लिया गया था। जो कुछ इस अगत में हो रहा है, उसका एक अदृष्ट कारण है, यह बात निस्सन्देह मान ली गई थी। जन्मान्तर-व्यवस्था और कर्मफलवाद के सिद्धान्त ने ऐसी अवर्षस्त जड़ जमा ली थी, कि परवर्ती युग के कवियों और मनीषियों के चित्त में इस जागतिक व्यवस्था के प्रति मूल से भी असंतोष का आभास नहीं मिलता। जन्मान्तरवाद के निश्चित रूप से स्वीकृत हो जाने के कारण प्रचलित रुढ़ियों के विरुद्ध तीव्र सन्देह एकदम असंभव था। कवि कठिन से कठिन दुस्सों का वर्णन पूरी तटस्थता के साथ करते थे और ऐसा शायद ही कभी होता था जब कोई कवि विद्रोह के साथ कह सके कि यह अन्याय है, हम इसका विरोध करते हैं।”

मनुष्य की कल्पना की उन्मुक्त छ्यान को रोकनेवाले इन रुढ़ संस्कारों के प्राचीर को क्षिन्न भिन्न करने का पुण्य उस विज्ञान को मिलानेवाला था जो यूरोप में जन्म लेकर समस्त संसार के प्राचीन विश्वासों की नींव हिलाने आया था। ज्यों-ज्यों मानवविज्ञान, जीव-विज्ञान और पुरातत्त्व के अनुसन्धानों से देरा और कालगत अनन्त तार्पण प्रत्यक्ष होती गई, त्यों-त्यों भारतवर्ष में भी जन्मान्तरवाद की तगड़ी चेतना महसूस में छोटी पड़ती गई। यह ठीक है, कि जन्मान्तर-वाद आत्मा की आयु की विरालता का द्योतक था और जब जीव-विज्ञान एवं पुरातत्त्व की खोजों से मनुष्य को यह पता लगा कि सृष्टि और समय दोनों ही के गह्वरों में, इससे कहीं पड़ी विरालताओं का वास है तब जन्मान्तरवाद की अनन्तता के साथ ही मनुष्य की अपनी जाति (Species) को अन्य जीवों से भिन्न एवं अद्वैत समझने की वृत्ति भी छोटी हो गई। किन्तु, वैज्ञानिक अनुसन्धानों का इससे कहीं अधिक महत्त्वपूर्ण प्रभाव यह था, जो जन्मान्तरवाद के गर्भ-विनाश के रूप में प्रकट हुआ था, जिससे इस चेतना की उत्पत्ति हुई थी कि मनुष्य विधि-विधान की फठपुतली नहीं है तथा उसके

आगविक मुक्त और दुःखों के रूप पहले से ही निर्धारित नहीं हैं। उसे शारीरिक और मानसिक सभी तारों से त्रास पाने के निमित्त, उमुक्त होकर सोचने एवं निर्णय होकर काम करने का पूरा अधिकार है तथा इस सोचने की क्रिया में शास्त्र-सम्मत अथवा परम्परागत कोई भी विरुद्ध, कोई भी निर्णय एवं कोई भी विचार उसका बाधक नहीं हो सकते। उसकी मन-स्थिति में विज्ञान और नई विद्याओं ने जो परिवर्तन उपस्थित कर दिए थे, उनका बहुत ही स्वाभाविक परिणाम वैयक्तिक स्वाधीनता का उदय था। कोई आश्चर्य नहीं कि नया आदमी अपने पूर्वजों की राह को छोड़ कर एक भिन्न पथ पर चलने लगा, एक भिन्न दिशा की ओर देखने लगा तथा जीवन की प्रायः तमाम बातों पर एक भिन्न दृष्टिकोण से सोचने को तैयार हुआ।

इस प्रकार, हम देखते हैं कि, आध्यात्मिक की वैयक्तिकता भारतवर्ष के लिए सर्वांशतः नवीन नहीं थी। रुढ़ियों के निर्माण से पूर्व, स्वाधीन चिन्ता के काल में, यह वैयक्तिकता वेदों में भी प्रकट हुई थी और यद्यपि जन्मान्तरवाद एवं कर्मफलवाद के सिद्धान्तों ने पीछे चलकर इसे घुरी तरह से आक्रान्त कर रखा था, फिर भी, यह उन सभी लोगों में विद्यमान मिलती है जो चिन्ता की परम्परागत धारा से कुछ हट कर सोचने की चेष्टा करते थे।

साहित्य में 'टाइप' की अधीनता को अस्वीकृत करके अपने लिए नवीन राह बनाने की चेष्टा वैयक्तिक स्वाधीनता की भावना का परिणाम है। भारतीय धार्मिक के कर्त्ता, कवि और गणकार, कुछ इस सिद्धान्त के अपवाद नहीं थे। कर्मवाद और जन्मान्तर-व्यवस्था के सिद्धान्त कवि की वैयक्तिकता को सिर्फ इतना ही दबाये हुए थे कि वह उमता के साथ नहीं उभरती थी, किन्तु, जहाँ तक कला में वैयक्तिक अनुभूतियों की संयमपूर्ण उद्भाषना का प्रश्न है, वह सर्वेध कवियों के साथ थी। भारतीय साहित्य को जब हम

‘टाइप’ की अधीनता के नीचे बनी हुई चीज कहते हैं तब हमारा अभिप्राय इतना ही होता है कि शैली और भावदशा की दृष्टि से हम अपने अनेक युगों के साहित्यकारों में एक विशिष्ट प्रकार की एकता पाते हैं जो दूसरे देशों के साहित्य में नहीं मिलती। संभव है, यह इस बात का प्रमाण हो कि जन्मावस्था ने मनुष्य की बुद्धि के आगे जो एक शृंखला खड़ा दी थी उसके विरोध की हिम्मत किसी भी साहित्यकार में नहीं थी। किन्तु, शृंखला की इस सामूहिक स्वीकृति के दायरे में रहकर भी भारतीय कवि की वैयक्तिकता एकदम समाप्त नहीं हो गयी थी। जिस दिन वैयक्तिकता समाप्त हो जायगी, उस दिन साहित्य से नवीनता का लोप हो जायगा। साहित्य के मूल भाषों में आदि काल से लेकर अबतक भी बहुत अधिक परिवर्तन नहीं हुए हैं। मूल-भाषों की विविधता की दृष्टि से महात्त्व के नये योग सदियों के बाद लिखे जाते हैं। किन्तु, साहित्य तब भी नित्य-वर्धमान और नवीन रहता है, क्योंकि विचारों की नवीनता नहीं आने पर भी उसमें अनुभूतियों की नवीनताएँ आती ही रहती हैं। अनुभूति की ये नवीनताएँ ही कवि की वैयक्तिक सम्पत्ति तथा साहित्य के लिये उसकी वैयक्तिक भावनाओं का नवीन अघदान होती हैं। भारत का कवि संयम के बीच भी इस वैयक्तिक उन्माद को जिलाए हुए था, क्योंकि किसी हद तक वैयक्तिकता सभी सच्चे कवियों एवं चिन्तकों का नित्य-गुण है। यह वैयक्तिकता ही है जो कवियों को मलिन लोगों के सामने मुकने से बचाती है, अपमान के साथ समझौता करने से रोकती है तथा अन्य कवियों के द्वारा निर्धारित पन्थ का विरस्कार करके अपने लिए नवीन मार्ग का निर्माण करने की प्रेरणा देती है। “लीक-लीक गाड़ी चलै” वाली कहावत में कवि की इसी नैसर्गिक वैयक्तिकता की ओर संकेत है तथा “निरंकुशा कवय” में भी कवि के इसी वैयक्तिक स्वातंत्र्य की व्यंजना है।

बिद्रोह की असंगतियाँ और अशक्तताएँ :

छायावाद की उत्पत्ति के कारणों की सैद्धान्तिक विवेचना खिलनी सुन्दर और सहान है, हिन्दी में प्रकट हुए उसके असंख्य रूप का विरलेपण उतना ही असंगतिपूर्ण और निराशाजनक। यह भी ध्यान देने की बात है कि छायावाद के समर्थन में आरम्भ से लेकर आज तक खिलने भी नियन्त्रित लिखे गए, उन सब में हम इसकी दुर्बलताओं को बड़े-बड़े सिद्धान्तों के घटाटोप से ढँक देने का एक सचेष्ट प्रयास पाते हैं। 'सान्त्वना की अनन्त से मिलने की आकुलता', 'प्रकृति के कण-कण में एक अज्ञात सत्ता का प्रतिबिम्ब', 'मनुष्य की वैयक्तिक अनुभूतियों की श्रेष्ठता' और 'सौन्दर्य तथा रहस्य की सूक्ष्मतम अनुभूतियों की अभिव्यक्ति', ये ही कुछ सत्य तथा कल्पित सिद्धान्त थे जिनके बल पर आलोचक छायावाद को अनन्तता के द्वारा प्राप्य सिद्ध करना चाहता था। जिन लोगों से यह आशा की जा रही थी कि ये बुद्धि के आसक्त घराबान पर आकर अनन्तता के साथ इसका सम्यक् परिचय करा सकेंगे, उन्होंने भी अब लेखनी उठाई तब सिद्धान्तों की ही विवेचना करने लगे या उससे आगे बढ़े तो प्राचीन इतिहास से मिली-जुली रचनाओं के उदाहरण लेकर अनन्तता से कहने लगे कि यह धारा बिल्कुल नई नहीं है। हमारे साहित्य के इतिहास में ऐसा पहले भी हुआ था। श्रीमती महादेवी वर्मा और स्वर्गीय प्रसाद जी के छायावाद और रहस्यवाद संघर्षी लेख इसी उद्देश्य से लिखे गए मिलते हैं। उनके लेखों में हम ऐसी सतर्कता पाते हैं जो अपने पक्ष की दुर्बलताओं को ध्यान से रहने के कारण, स्पष्टता के छिपाने के प्रयास से अन्त लेती है। इन सभी लोगों में एक पन्थ जी ही ऐसे थे जिन्होंने अपने पक्ष की प्रबलता को मलीभौति जाननेवाले फर्मठ पुरुष की स्पष्टता के साथ आरम्भ में ही "पल्लव" की भूमिका में उन सभी उद्देश्यों की पोषणा कर दी थी जिनकी स्थापना

के लिए वे साहित्य में आए थे। “पल्लव” की भूमिका छायावाद का मेनिफेस्टो थी और नए आन्दोलन का रुख उस लेख में जितनी स्पष्टतापूर्वक प्रकट हुआ उतना साफ और किसी निबन्ध में नहीं। यह भी ध्यान देने की बात है कि नए कवियों में जनता ने पन्त जी को ही अपना सर्वाधिक प्रेम अर्पित किया और आज वे ही छायावाद का सुधार भी कर रहे हैं।

सब से बड़ी गलती छायावाद को रहस्यवाद सिद्ध करने में हुई। रहस्यवाद, साहित्य से बाहर, धर्म का गुण है और साहित्य में आकर भी वह भक्त कवि की अपूर्वी ईश्वरानुभूति का ही धुँधला उद्गार हुआ करता है। वह धर्म का आनन्द-पथ और काम का धार्मिक स्वरूप है। सौन्दर्य और आनन्द के उन्मद भावों की साधना जब धर्म के माध्यम से होने लगती है तब साहित्य में एक प्रकार की घाणी प्रकट होती है जिसमें अध्यात्म की माधुरी के साथ काव्य का चमत्कार सन्निहित रहता है। इस मिश्रण में अध्यात्म का मूलाधार ज्ञान और आनन्द का उद्गमस्थल भक्ति होती है। साहित्य में एक परम्परा है जो शुद्ध भक्ति के उद्गारों को प्रार्थना कहती है; इस परम्परा के अनुसार रहस्यवाद की रचनाएँ वे ही होती हैं जो ज्ञान और भक्ति के समन्वय से जन्म लेती हैं और जिनमें अध्यात्म की ओर बढ़ते हुए मानव सन्त का धुँधला उन्माद होता है। किन्तु, यह परम्परा ही है। सत्य यह है कि ऐसी कोई स्पष्ट रेखा अभी तक खींची नहीं गई जो रहस्यवाद की रचनाओं को ईश्वरानुभूति विषयक अन्य रचनाओं से विभाजित कर दे। प्रार्थना और प्रेमानुभूति की बहुत-सी ऐसी कविताएँ हैं जो रहस्य-श्लोक की कृति कही जा सकती हैं तथा रहस्यवाद की बहुत सी कविताएँ हैं जो केवल प्रार्थना और प्रेमानुभूति के उद्गार हैं। किन्तु, रुढ़ियों ने रहस्यवाद के जो लक्षण मान लिए हैं उन्हींके बल पर, अक्सर, काव्य-विशेष

को रहस्यवाद का उदाहरण मानने की प्रथा चली आ रही है।

वेदों को देखने से कहीं-कहीं ऐसा साक्ष्य होता है कि आरंभ में ब्रह्म को बुद्धि से प्राप्त करने का प्रयास किया गया था; किन्तु, उपनिषदों के काल में आते-आते यह भासित होने लगा कि केवल ज्ञान इसके लिए बहुत ही अपर्याप्त है। सुब्रह्मकोपनिषद् में कहा है "नाय-मात्मा प्रवचनेन लभ्यो, न मेधया न बहुना भ्रुतेम ।" वैशिष्टीय ने आनन्द कह कर आत्मा को ही पुकार दिया (आनन्द आत्मा [वैशि० २-५])। आनन्द-स्वरूप ब्रह्म की उपलब्धि के विषय में प्रोपणा करते हुए कठोपनिषद् ने कहा "नैषा तर्क्य मतिरापनेया ।" और वेदों की ऋषियों में जो हम काव्य का चमत्कार देखते हैं वह भी आनन्द के मार्ग से आत्मा को ही ग्रहण करने का प्रयास है। इस आनन्द का जन्म नीरस दार्शनिक विचारों से नहीं, प्रत्युत, ज्ञान की विह्वलता से होता है।

रहस्यवाद अपने मूलरूप में किसी कवि या कलाकार का नित्य-गुण नहीं, प्रत्युत, ज्ञानाकुल भक्त का गुण होता है। मैथिलीशरण जी को भक्त मान कर अभी हाल ही में एक आलोचक ने लिखा था कि उनका रहस्यवाद कमजोर है, क्योंकि, वह ज्ञानी नहीं, भक्त हैं। मानों रहस्यवाद ज्ञान की कसरत का नाम हो, मानों रहस्यवाद मीमांसा, तर्क और न्याय से जन्म लेता हो, मानों भक्ति के बिना, ज्ञान ईश्वरानुभूति का आनन्द उठाने में अकेला ही समर्थ हो। केवल ज्ञान के आधार पर आध्यात्मिक रहस्यों के विरक्षेपण से वेदान्त के सूत्रों का जन्म होता है, वह मरिचक का एक सूत्रा खेल है। माधुरी को उसमें हृदय के योग से पैदा होती है। और हृदय का योग ज्ञानी नहीं, भक्त दे सकता है।

छायावाद को रहस्यवाद से संबद्ध सिद्ध करने से जनता की विश्वासा की शक्ति नहीं हो सकती थी। उसे भारत की प्राचीन संपत्ति

बताने से भी छायावाद के प्रति जनता का आवर नहीं बढ़ सकता था। जनता का विरोध साहित्य के धार्मिक भावों से नहीं था। वह सिर्फ यह जानना चाहती थी कि छायावाद में सच्ची धार्मिकता है या नहीं। एक अधार्मिक युग में, धर्म के उदय का सघाव मुन फर लोगों में संशय का उत्पन्न होना बहुत ही स्वाभाविक था। इस संशय की वृद्धि इस बात से भी होती थी कि कॉलेज और स्कूल से निकलनेवाला प्रत्येक नवयुवक अध्वानक अध्यात्म की उच्च भूमि में पहुँच जाता था तथा नई धारा के अग्रणी कवियों में से किसी को भी अपने व्यक्तिगत जीवन में धार्मिक होने की प्रसिद्धि प्राप्त नहीं थी। फिर इन कविताओं में कहीं भी प्राचीन सन्त कवियों की प्रार्थना की शीतलता, आध्यात्मिक विरह की बेचैनी तथा आनन्द के लोभ में आत्मा के महासागर का चलास नहीं मिलता था। जो कुछ मिलती थी, वह थी गहरी अस्पष्टता, गहरा धुँधलापन और प्रत्येक वस्तु को एक नई दृष्टि से देखने का गहरा मोह।

अगर दृष्टिकोण की नयीनता पर जोर दिया जाता तो, संभव है कि जनता इतना नहीं चिढ़ती, यह भी संभव है कि दृष्टिकोण की नयीनता पर जोर देने का प्रभाव उन नए कवियों पर कुछ दूसरे रूप में पड़ता जो नई कविता के क्षेत्र में अपनी किस्मत आजमाने के लिए मुख्य बाँध कर आ रहे थे। किन्तु, उन्होंने बाहर रहते हुए जो कुछ सुना था उसमें प्रमुख संवाद यह नहीं था कि हिन्दी-कविता में एक प्रचण्ड क्रान्ति हुई है तथा उसकी शैली और भाषा दोनों ही बड़ी तेजी से बदल रहे हैं, प्रत्युत, यह कि हिन्दी में कविता करना सहज हो गया है तथा उसमें प्रेम और वेदना के गीत बड़ी ही आसानी से गाये जा सकते हैं। और सत्य ही, काव्य-क्षेत्र में ऐसी कुहेलिका छाई हुई थी कि उसके भीतर छिपकर कुछ भी कहा जा सकता था और पीछे उसकी कुछ भी टीका की जा सकती थी। उसमें शारीरिक आसक्ति के गीतों

की व्याख्या प्रभु की प्रीति में हो रही थी और वासना का नाम आध्यात्मिक प्रेम दिया जा रहा था। रोजी के अभाव, रुपयों की कमी और बेकारी से खन्नी हुई निराशा, संसार से विराग का रूप ले रही थी और दैनिक जीवन की कठिनाइयों से बमझाया हुआ कवि, 'उस पार' चल देने के लिए और नहीं तो एक "भग्न-वरी" ही खोज रहा था। निराशा, वेदना और अस्वस्थ विराग्य के प्रति ऐसी आसक्ति बढ़ी कि जिन्हें आर्थिक साधन मुलभ थे, वे भी, इसकी ओर मुके और अपनी दैनिक प्रेम-खीसाओं की क्षणिक निराशा और वियोग में परमात्मा से आत्मा के अनन्त विरह का रूपक देखने लगे। यह सच है, कि निराशा की इन लहरों में बहनेवाले अधिकांश कवि वे ही थे जो अब क्षेत्र में नहीं हैं। किन्तु इस शमिसवेगा नदी के दोनों किनारों पर अब भी ऐसी कृतियाँ खड़ी हैं जो जीवित और चेतन्य हैं तथा जो इतिहास में अपने लिए स्थान सुरक्षित करती जा रही हैं। इस नदी के उस पार प्रसादजी का "ऑस", महादेवीजी की "नीहार" और "रसि" तथा द्विज जी की "अनुभूति" है एवं हमके इस पार भीमल हरिचंशरायजी "बचन" हैं जो निराशा और वेदना को अधिक मोहगम्य एवं कहीं अधिक सुन्दर बनाते जा रहे हैं।

कोई बहुत आगे का साहित्यकार जब छायावादी युग के पन्ने चलटने लगेगा तब, संभव है कि वह इस युग को कविता का विराग्य युग कह डाले, क्योंकि, कुछ समर्थ कवियों को छोड़कर, बाकी जितने लोग उस समय मैदान में थे, वे, सच के सच जीवन से विरह, अपने आस-पास के लोगों से नाराज और इस दुनिया को छोड़ कर कहीं अन्यत्र चल देने को तैयार बैठे थे। निराशा के अति संस्कार के कारण कवि उस मनोदशा को प्राप्त हो रहे थे जिसमें दूसरों के सहानुभूतिपूर्ण शब्द भी अच्छे नहीं लगते हैं। तत्कालीन हिन्दी-कवियों में से अनेक ऐसे थे जिनकी मन-स्थिति ठीक उसी प्रकार की हो गई थी जैसी

गालिब की निम्नलिखित पंक्तियों में से ध्वनित होती है—

रहिये अब ऐसी जगह चलकर जहाँ कोई न हो,
हमसखुन कोई न हो और हमअर्षों कोई न हो।
पड़िये गर बीमार तो कोई न हो तीमारदार
और अगर मर जाइये तो सौहख्यों कोई न हो।

“हमसखुन” और “हमअर्षों” भाइयों के बीच से ये कवि भाग कर बाहर तो नहीं जा सके, हाँ, वन्हीके बीच रहते हुए स्वयं ऐसा सखुन और ऐसी जर्खों षोलने लगे जिन्हें उनके आस-पास के लोग समझने में असमर्थ थे। अतएव, समझना चाहिए कि गालिब ने जो स्वप्न देखा था, छायावाद-काल के कितने ही हिन्दी-कवियों ने उसे परित्याग कर दिया—लोगों के बीच से भागकर नहीं, बल्कि अपने मन में एक नया संसार बसा कर वया अपने लिए एक नई मापा की ईजाद कर के। इसी प्रकार आदरणीया महादेवीजी का भी वह “अनोखा संसार” अच्छी तरह बस गया जिसे उनका ‘पागल प्यार’ आरंभ से ही आह रहा था वया हमें विरवास है, कि जीवन का “मत्त समीर” अब उनकी आत्मा मानता है और उनकी शान्ति को भंग करने के लिए उस दरफ को नहीं आता जिधर उनका “एकान्त” सो रहा है।

विद्रोह की भावना पर जन्म लेनेवाला साहित्य निराशा और वेदना के कुहासे में सलम कर रह जाय, यह एक ऐसी असंगति है जिसकी सम्यक् व्याख्या सभी विचारों के परे हो जाती है। इसे आजकल लोग पलायनवाद कह कर समझते हैं जो बहुत अंशों में सही भी माझम होता है; क्योंकि, छायावाद के आते-न-आते भारत-वर्ष में स्वतंत्रता का संग्राम छिड़ गया था और आशा की जाती थी कि साहित्य इसमें पूरे बल से योग देगा। किन्तु, इसके विपरीत वह धरती से ऊपर उठकर स्वप्न में मँडराने लगा। इधर, हाल से, यह कोशिश भी शुरू हुई है कि छायावाद-कालीन हिन्दी कवियों की

मनोदशा को प्रथम विश्व-युद्ध के उपरान्त यूरोप में जन्म लेनेवाली उस मन-स्थिति से मिलाकर देखना चाहिए, जिसके कारण, इंग्लैण्ड में ईस्लियट जैसे गम्भीर नैराश्रय की व्यञ्जना करने वाले कवियों का जन्म समभव हुआ था। परन्तु, यहाँ यह विचारणीय है कि प्रथम विश्व-युद्ध में लड़नेवाला भारत यह नहीं जानता था कि वह क्या लड़ रहा है—इतना भी नहीं कि वह इसलिए लड़ रहा है कि वह इंग्लैण्ड का गुलाम है। ऐसी स्थिति में उस युद्ध को इतनी प्रमुखता देना एक कृत्रिम प्रयास होगा। प्रथम विश्व-युद्ध से उत्पन्न होनेवाली निराशा का प्रवेश हमारे साहित्य में भी हुआ, किन्तु, बहुत बाद को, तथा सीधे नहीं, प्रत्युत, ईस्लियट और उनके अनुयायियों की कृतियों के माध्यम से ही।

परिखाम में छायावाद चाहे पलायनवाद का ही रूपक रहा हो, किन्तु, उसके जन्म और विकास की प्रक्रिया बड़ी ही क्रान्तिपूर्ण थी। वैयक्तिकता के उदय से यह प्रगृहीत चल पड़ी कि मनुष्य निश्चित रूप से समाज और सभ्यता के सामने जिम्मेदार नहीं है। उसे अपनी भातों को अपने ढंग पर सोचने का नैसर्गिक अधिकार है और समाज के प्रति दायित्व के भाव उसके धन्य नहीं धन सकते। मनुष्य के लिए समाज ही सब कुछ नहीं है, धृष्टी, पहाड़, फूल, पत्ते और अपने मन की दुनिया भी उसके लिए सब है और जहाँ समाज के कुत्सित रूप से मनुष्य को विरक्त हो जाती है वहाँ उसके लिए ये पिछली वस्तुएँ ही अधिक सत्य हो जाती हैं। इसके फल-स्वरूप प्रकृति के प्रति एक नए दृष्टिकोण का आरंभ हुआ तथा उसकी सुन्दरताओं में एक नए ढंग की दिलचस्पी ली जाने लगी। केवल प्रकृति ही नहीं, वरन् जीवन के विभिन्न अंगों की व्याख्या में यह नया दृष्टिकोण प्रमुख होने लगा और इसके स्वाभाविक फल-स्वरूप साहित्यिक कृतियों में कल्पना की अति वृद्धि होने लगी। मनुष्य क्या करता है, क्या सोचता है और क्या कहता है, साहित्य से इसका वर्णन उठने लगा और कथिगण यह

बताने में अधिक आनन्द लेने लगे कि कुछ सोचते, कहते अथवा करते समय मनुष्य में क्या-क्या भाव उठा करते हैं। इसी प्रकार साहित्य से प्रकृति के तद्गत रूप का वर्णन भी विदा होने लगा और उसकी जगह पर यह व्यंजना उपस्थित होने लगी कि कवि के हृदय में आकर प्रकृति कैसी हो जाती है। फूल स्वयं कैसा है, इसके स्थान पर यह सिखा जाने लगा कि फूल कवि को कैसा लगता है। यहाँ यह बात विचारणीय है कि कवि भी आखिर मनुष्य ही है और साधारणतः उसका अच्छा या बुरा लगना बहुत कुछ अन्य लोगों के अच्छा या बुरा लगने के ही समान होना चाहिए। और इसमें सन्देह नहीं कि जिस कवि की चेतना भटक कर सर्वसाधारण की चेतना से बहुत दूर नहीं चली गई थी उसकी वैयक्तिक अनुभूति यथेष्ट रूप से बोधगम्य और सुन्दर रही। किन्तु, छायावाद के आरंभ काल में अधिक कवि ऐसे ही थे जिन्होंने वैयक्तिकता को, शायद, विचित्रता समझ लिया था तथा चिनकी दृष्टि में जनसाधारण की चेतना से बहुत दूर जाकर कष्ट कल्पना की अनुभूति को छन्दोबद्ध करना ही नवीनता का पर्याय था। पन्तखी का यह अद्भुत गान “लाई हूँ फूलों का हास, लोगी मोल, लोगी मोल” पहली श्रेणी का उत्कृष्टतम अवदान था तथा पिछली श्रेणी की रचनाओं के अनेक उदाहरण भी लक्ष्मीनारायणजी मिश्र के “अन्तर्जगत” में आज भी विद्यमान मिलेंगे।

साहित्य के स्वभाव में इस नव जागरण के प्रभाव से जो सरल और दुर्बोध अनेक पिल्लड़गताएँ उत्पन्न हो गई थीं, कवि के चिन्तन एवं अभिव्यक्ति की प्रक्रिया में जो विचित्र प्रकार की उलझनें आ गई थीं, इस निबन्ध में उनकी स्पूल एवं असमर्थ व्याख्या ही संभव है। इतना ही यथेष्ट समझना चाहिए कि नवजागरण की सभावनाएँ ज्यों-ज्यों प्रत्यक्ष होती जाती थीं, त्यों-त्यों कल्पना की उद्दामता की ओर कवियों की आसक्ति बढ़ती जाती थी। ऐसा भासित होता है कि द्विवेदी-

युग ने, अत्यन्त स्थूल अर्थों में, दैनिक जीवन की वास्तविकता को ही अपना सर्वस्य समझनेवाली जिस इतिवृत्तात्मकता के शिखारण्ड के नीचे कल्पना को दबा कर रख छोड़ा था, उसे तण्ड-तण्ड करके कल्पना अत्यन्त वेग से ऊपर आ गई थी और प्रायः प्रतिरोध की कटुता के साथ जीवन का विरस्कार कर रही थी। समकालीन जीवन बिलकुल हीन और हेय था। साहित्य पूर्ण रूप से सतर्क था कि दैनिक विरह की कोई भी प्रतिध्वनि काव्य में नहीं आने पाये। उसकी विहार भूमि शुन्य आकारा, नन्दन-कानन अथवा इतिहास के उस गह्वर में थी जो समकालीन जीवन से बहुत दूर था वहाँ कवियों की कल्पना अपनी पसन्द की दुनिया बना सकती थी। यह भावना इतनी प्रधान थी कि मूल से भी समकालीन जीवन की ओर दृष्टि-निक्षेप करनेवाले लोग अनायास ही अकस्मि समझे जाने लगते थे।

छायावाद-कालीन रचनाओं में यह संछेद भी नहीं मिलता है कि कवियों ने समकालीन जीवन को मस्तीमौति देखकर उसे ठण्ड पर्य अकाव्यात्मक समझकर छोड़ दिया हो। अधिकांश कवियों ने आस पास की दुनिया को समझने का थोड़ा भी प्रयास नहीं किया। ऐसा दीखता है कि काव्य की चेतना सीधे ऊपर से आती थी और, प्रायः, सर्वव्यवहारिक सिद्धान्तों के स्तर तक ही आकर रुक जाती थी, उससे नीचे जो सुख-दुःख से मिमित एक दैनिक लोक था, जिसकी अनुभूतियों से दर्शन के सिद्धान्त बनते हैं, वहाँ रुक आने की प्रवृत्ति किसी में भी नहीं थी। छायावाद ने कल्पनात्मकता की जो स्फूर्ति बना दी थी, उससे अलग भागने की प्रवृत्ति कभी-कभी श्री भगवतीधरण वर्मा में लक्षित होती थी, किन्तु उस समय वे भी जीवन की नरघरता पर्यः समृद्धि की समाधि तक ही आकर रुक जाते थे। यह भी ध्यान देने की बात है कि इन लोगों के ठीक पीछे जो लोग आ रहे थे, उनमें भी आरंभ में जीवन की कष्टताओं का सामना करने की उमंग नहीं

थी। छायावाद ने जिस निराशा की सृष्टि कर दी थी, उससे बिलकुल ऊपर उठ जाना, प्रायः, उनके लिए भी कठिन मालूम होता था। निराशा भी एक प्रकार की रुढ़ि हो गई थी और कवि की मनोदशा पर उसका कोई-न-कोई प्रभाव बनायास ही पड़ जाता था। यह सच है कि ये पीछे आने वाले कवि कल्पित अनुभूतियों की तेजोहीनता एवं निस्सारता को एक हद तक पहचान चुके थे, किन्तु, नैराश्य की परम्परा अज्ञात रूप से उन्हें भी घेरे हुए थी। यही परम्परा उनके सामने समृद्धि की नश्वरता, जीवन की क्षणमगुरता और चुम्के हुए चिराग पर विलाप करने की प्रवृत्ति बनकर प्रकट हो रही थी। श्री रामकुमार वर्मा की “चित्तौड़ की पिता” और “फफाल”, बरचन जी की मधुशाला से ठीक बाद वाली रचनाएँ तथा भगवती बायू की कितनी ही कविताएँ इसी नैराश्य-पीड़ित मनोदशा के परिणाम हैं। अन्य समर्थ कवि भी जब खौंटी कल्पना से ऊब आते थे और जीवन के कुछ अधिक समीप आना चाहते थे, तब उनके सामने भी गुजरती हुई समृद्धि तथा विनष्ट हो जानेवाला जीवन ही प्रमुख हो उठता था। पल्लव में ही “परिचर्जन” कविता है, जिसमें यह मनोदशा थड़े ही अद्भुत आघेग के साथ व्यंजित हुई है।

छायावाद एक क्रान्ति का संदेश लेकर आया था, किन्तु, अपने क्रान्तिकारी होने के प्रचार में वह ऐसा फँसा कि वास्तविक उद्देश्य का कहना ही भूल गया। वह उस नेता के समान था जो हर चीज को पुरानी और सड़ी हुई बतलाता है, किन्तु, उसकी अगह पर कौन सी चीज आनी चाहिए, यही नहीं कह पाता। महादेवी ने छायावाद पर लिखते हुए एक अगह कहा है कि “कलाकार निर्माण देकर ध्यम का प्रश्न सुलझाता है, ध्वंस देकर निर्माण का नहीं।” किन्तु आश्चर्य की बात है कि छायावादी कवि वास्तविक क्षेत्र में न तो ध्वंस ही कर सके और न निर्माण ही। उनसे इतना भी नहीं बन पड़ा कि

और कुछ नहीं, तो जीवन की वियराधा के बिछड़ एक सैद्धान्तिक विरोध ही ध्वनित करें। उस समय बार-बार कहा जाता था कि कविगण एक ऊँचे एवं अधिक व्यापक जीवन की खोज में हैं; किन्तु, छायावाद-काल की अधिकांश रचनाओं में इस बात का कोई प्रमाण नहीं मिलता कि कवियों ने जीवन की दैनिक वास्तविकता का त्याग किसी बड़ी वास्तविकता के प्रहस्य करने के लिए किया हो अथवा अपने आस-पास के लोगों को छोड़कर वे प्रवास में इसलिए गये हों कि वहाँ से वापस आने पर जीवन की व्याख्या अधिक गंभीरता से कर सकें।

उनका प्रवास कर्तव्यनिष्ठ गृहस्थ का प्रवास नहीं, प्रत्युत, उस बालक का पलायन था जो अपने आस-पास मन के अनुकूल माता-पिता नहीं पाकर, घर से भाग निकलता है। कल्पना के नन्दन-कानन में, नई-नई सूक्तों के अनुसन्धान में, काव्यनिक प्रेम और विरह की अनिमूर्ति में वे एकमात्र अपनी ही वृत्ति खोज रहे थे। उन्हें इस बात का ध्यान ही नहीं था कि आखिर वह भी इसी समाज के प्राणी हैं और उनके भानन्द में दूसरों का भी कुछ न्यायसिद्ध भाग है। इसके विपरीत, अपने को वे कुछ-कुछ अघटारी-सा मान रहे थे और समझते थे कि उनकी प्रत्येक याणी शायद ही और पवित्र है तथा वह समाज की समझ में आये या नहीं, परन्तु, समाज को उनका आवर करना ही चाहिए।

‘छायावाद’ की दुर्दशा अपनी पराकाष्ठा को पहुँच गई होती, यदि उसमें पन्तजी, निराशाजी, प्रसादजी, माधनझालजी, भगवतीचरणजी यमा और पं० बालकृष्ण शर्मा नमीन नहीं हुए होते। इस कुट्टासे में निराशाजी सर्वेय इद और पन्तजी हमेशा प्रसन्न रहे। जैसे छायावाद के बिद्रोही स्वभाव का प्रतिनिधित्व निराशाजी कर रहे थे, उसी प्रकार नवजागरण के भानन्द और विलास का प्रतिमान पन्तजी थे, प्रसादजी

अपनी समस्त दार्शनिकता, ज्ञान-गरिमा और विद्या-वैभव को लेकर इस कुहासे में समुद्र साधक के समान बैठे हुए थे तथा उन्हें वे लोग भी सिर नवाते थे जो इस नई दुनिया के खिलाफ थे। भगवद्गीता का विशिष्टता के अधिकारी इसलिए हैं कि आरम्भ में ही छायावाद की कमजोरियों का ज्ञान उन्हें हो गया था तथा उस युग में वे ही एक ऐसे कवि थे जो छायावाद के तत्कालीन रूप को असमर्थ जानकर कुछ अधिक शक्तिशाली स्वर फूँकने के लिये जब-तब नए-नए प्रयोगों की ओर उन्मुख हो रहे थे। आरम्भ में उनकी "विद्या" नामक कविता का जोरों से प्रचार हुआ, किन्तु, ऐसा दीखता है कि यह प्रशंसा उनकी दृष्टि पर आधारित नहीं बाल सक्ती और जब उनके ऊपर चारों ओर से फूल बरस रहे थे, तभी वे विद्या की टेक्निक छोड़कर आगे बढ़ गए। "नूरजहाँ की कब्र", "कानपुर का मेमोरियल बेड" और "क्रय विक्रय" नामक कविताओं में उन्होंने जिस टेक्निक और भावदशा को अपनाया था वह स्पष्ट ही "विद्या" की टेक्निक और भावदशा से फही उन्नत और प्रगतिशील थी। उनके प्रयोगों के भीतर से छायावाद आगे बढ़ रहा था और उस शैली की ओर अभिसर हो रहा था जो कविता को लोक-जीवन के अधिक समीप लानेवाली थी।

माखनलालजी इन कवियों के बहुत पहले से मैदान में थे और छायावाद की छाया शायद सबसे पहले उन्हींपर पड़ी थी। वह और प्रसादजी प्रायः समकालीन थे। किन्तु, १९१२-१३ की लिखी हुई कविताओं को देखने से ज्ञात होता है कि आगे चलकर उदय होने वाली किरण की मूर्ति जैसी माखनलालजी की रचनाओं में स्पष्ट हो कर पड़ रही थी वैसी प्रसादजी की रचनाओं में नहीं। कारण, शायद यह भी था कि प्रसादजी का प्रगाढ़ पारिवर्तन नई शैली और मनोदशा को कुछ दूर तक अपने घर में रखने में समर्थ था। किन्तु, वहाम

भावुकता के कारण भास्वनलालजी पर नवीनता का प्रभाव बहुत आसानी से पड़ सकता था।

१९२० से ३० के बीच में छायावाद ने हिन्दी-कविता का सबसे बड़ा स्फुरार राष्ट्रीय कविताओं के क्षेत्र में किया। छंद कला की भूमि में जहाँ छायावाद ने सिर्फ कुड़ासा ही कुड़ासा फैलाया, वहाँ राष्ट्रीय कविता को उसने इतिवृत्तात्मक तथा प्रचारात्मक होने से बचा लिया। भारतेन्दु-युग से राष्ट्रीय कविता की ओर परम्परा बली आ रही थी उसमें देशमाता की वन्दना और दुःख-दार्द्र्य का वर्णन ही प्रधान था। द्विवेदी-युग में तो कविताएँ छंद इतिवृत्तात्मकता का प्रमाण ही बन गई थीं। उस समय अन्य कविताओं की भाँति देशभक्ति की कविताओं में भी कवि की वैयक्तिक अनुभूति का प्रभाव नहीं होता था। ये कविताएँ सब कुछ कहती थीं, किन्तु पाठकों के हृदय को छूने में सक्षम असमर्थ थीं। छायावाद ने राष्ट्रीय कविता के इस अभाव को पूरा किया तथा कवि की देशभक्तिमयी मनोदशा को अनुभूति बनाकर उसे छंद काव्य के देश में प्रतिष्ठित कर दिया। नवीनता तथा पं० भास्वनलाल चतुर्वेदी की कविताएँ स्वदेशभक्ति का प्रचार नहीं करती हैं, बल्कि देशवासियों को उन अनुभूतियों का दान देती हैं जिनका जन्म देश-प्रेम की भावना से होता है। छायावादी युग में पाठकों के बीच हिन्दी-कविता की बहुत कुछ प्रतिष्ठा राष्ट्रीय कविताओं ने रखी तथा इन कविताओं ने ही इस बात का प्रमाण दिया कि नये आन्दोलन में बड़ी-बड़ी संभावनाएँ छिपी हुई हैं।

मिट्टी की ओर

१९३० के आस-पास ऐसा माहूम होने लगा कि जनमत का प्रभाव सर्वोच्च स्वरूप से कवियों पर पड़ा रहा है। यह भी संभव है कि यहाँ तक आते-आते दीर्घ-कालीन प्रयोगों के बाद छायावादी कवि परिपक्वता के पास पहुँच गये थे। अब उनकी रचनाओं में आकाश और

अनिल का अंश घट कर संतुलन की ओर आ रहा था तथा शेष बच-
 जल, अग्नि और सृष्टि—अपने समुचित भाग की प्राप्ति के लिए आगे
 बढ़ रहे थे। इनका स्पष्ट संकेत पन्त जी के 'गुंजन' में मिला। 'गुंजन'
 की कविताएँ कवि की उस चेतना का परिणाम हैं जो समाज के
 अधिक निकट आकर गाने की आवश्यकता की अनुभूति से उत्पन्न
 होती है। ऐसा लगता है कि कई वर्षों से समाज जो अपनी समस्याओं
 के प्रति कवियों का ध्यान आकृष्ट करने की कोशिश कर रहा था, उस-
 में उसे अब थोड़ी-बहुत सफलता मिलने लगी थी। यद्यपि समाज की
 इस सफलता अथवा जीवन के प्रश्नों के प्रति साहित्य की चैतन्य वृत्ति
 के संकेत दो-एक वर्ष बाद 'ज्योत्स्ना' नाटिका में अधिक स्पष्टता के
 साथ प्रकट होनेवाले थे, किन्तु, 'गुंजन' में भी यह मनोवृत्ति प्रत्यक्ष हो
 गई थी। गुंजन, पन्त जी के निसर्ग-प्रिय आनन्द-गीतों का संग्रह है,
 परन्तु यह आनन्द निरे भावुक कवि की कल्पना का आनन्द नहीं है।
 उसमें आशावादी चिन्तक की प्रसन्न मुद्रा एवं जीवन के प्रति अधिक
 जागरूक भावों का तेज है। गुंजन की कविताओं में उस कवि के
 मनोभाव हैं जो जीवन के समीप आकर, उसीके आस-पास, अपने
 आनन्द के उपकरणों की खोज करता है। परियों का देश उसे अब
 भी प्रिय है, किन्तु, अब उस देश का सम्बन्ध घरसी से भी हो गया
 है, मानों, मनुष्य चन्द्रमण्डल में आने-जाने लगा हो। गुंजन की कवि-
 ताओं में प्रकृति के रूपों का जो चित्रण हुआ है, उसमें, अज्ञात रूप
 से, जीवन के प्रति कवि की जिज्ञासा परिलक्षित मिलती है। इस
 जिज्ञासा का लय बहुत बाद को चल कर युगान्त, युगवाणी और
 प्राम्या में होनेवाला था जब कवि को अपने द्वारा उठाई हुई शकाओं
 के उत्तर समाजवाद की साहित्यिक अनुभूति में प्राप्त होने वाले थे।
 किन्तु, गुंजन में ही यह जिज्ञासा तथा उसके निधान की खोज आरंभ
 हो गई थी। इस प्रयास का उदाहरण गुंजन की सुख-दुख-सम्बन्धिनी

कविताएँ ही नहीं, वरम् प्रकृति के विन्मय होनेवाले कुछ शुद्ध कलामय गीत भी हैं, जिनमें जीवन की अवस्थाएँ रूपक, उल्टेछा और उपमाएँ बनकर बोलती हैं अथवा शब्दों के सांख्यिक विन्यास से अनायास ही ध्वनित होती हैं।

जग के दुख-दौम्य शयन पर

यह कृपा जीवन-भासा।

‘बौद्धि’ के इस रूप में समाज की विपणन मुद्रा का रूपक है तथा

एकपक्षीयता का अन्धकार,

दुस्सह है इसका मूक-भार,

इसके विषाद का दे, म पार।

आदि पंक्तियों में से उस निर्यन्त्र वैयक्तिकता के प्रति कवि की विरक्ति ध्वनित होती है जो उसे अब तक लोक-जीवन से दूर रख कर अपने अंधकार की कारा में दबि हुए थी।

मिट्टी की ओर आने की प्रवृत्ति केवल उन्हीं कवियों में लक्षित नहीं हुई जो शुद्ध कल्पना को छोड़ कर मित्र भावभूमि में गमन कर रहे थे, प्रत्युत, इसका स्पष्ट संकेत उन कवियों में भी मिला जो किसी भी कारण से अपने पूर्वनिर्मित भावा-संकेत को छोड़ना नहीं चाहते थे। परिणामतः, महादेवी जी की “नीरजा” और “सांध्य गीत” निकले जिनमें पूर्वापेक्षा अधिक प्रसाद, अधिक बोधगम्यता तथा अभ्यात्म के अधिक पुष्ट स्वर विद्यमान थे।

इतना ही नहीं, वरम्, इस समय ओ भी नये कवि काव्य-भूमि में उतर रहे थे उन सब में समाज के प्रति एक विशिष्ट प्रकार के दायित्व का भाव था। उनकी, प्रायः, कोई भी अनुभूति ऐसी नहीं थी जिसे समाज के प्राणी समझ नहीं सकें। पन्तजीवाली पीढ़ी के ठीक बाद आनेवाले कवियों में से यवन जी, छायावाद की विरासत—वैयक्तिक निराशा एवं घेदना को लेकर आये थे, लेकिन, छायावाद-कालीन

काल्पनिक निराशा उनकी कविताओं में सत्य और सजीव हो उठी, मानों, हिन्दी-कविता को निराशा के आनन्द से परिचित कराने के लिये ही भगवान ने कवि को अग्नि-पुत्र में डाल दिया हो। बचनजी ने भाषा की संभावनाओं का भी अनुसन्धान किया तथा अपने भावानुरूप उसका एक ऐसा स्वरूप ढूँढ़ निकाला जो हर तरह से कविता की शोभा और शक्ति को बढ़ानेवाला था।

मिलिन्दजी बचनजी से भी कुछ पहले आये थे, अतएव, आरंभ में उनमें निराशा की रुढ़ि का आवेग स्वभाविक ही था, [खिलो कुसुमकुल धिरको जलक्षण, मगधमय हो तुम्हें घसन्त, पर क्यों छेड़ जगाते हो विष्णी के घर के भाव अनन्त ?] पर, आगे चलकर वह इस विषयण लोक से निश्चित रूप से निकल गये और उस दुनिया में खड़े हो गये जहाँ पौरुष और आशावाद का आलोक फैल रहा था।

नेपाली, नरेन्द्र, आरसी, केसरी और रामदयाल, इन कवियों की मनोदशाओं में पूरी एकता नहीं थी। नरेन्द्रजी में रूपासक्ति प्रधान थी, नेपालीजी प्रकृति को देखते हुए आ रहे थे, आरसी वादू में संस्कृत काव्य एवं छायावाद के मिश्रित प्रभाव से एक ऐसी विलक्षणता उत्पन्न हो गई थी जो नये ढंग की वैयक्तिक अनुभूति को 'क्लासिक' शैली में अभिव्यक्त करना चाहती थी, केसरीजी में आरसी वादू से मिलती-जुलती मनोदशा का विकास हो रहा था, किन्तु, उनमें दो और नये गुण आ मिले थे—शैली के पक्ष में अंग्रेजी कवियों का प्रभाव और भाव-पक्ष में ग्राम्य-जीवन की सरलता के प्रति अनुरक्ति। पण्डित रामदयाल पाण्डेय कला के माध्यम से जीवन की विरूपताओं को देखते हुए आ रहे थे तथा उनकी वाणी स्वभावतः ही ओजस्विनी और दीप्तिपूर्ण थी।

इस दूसरी पीढ़ी के कवियों की मनोदशाएँ परस्पर एक दूसरे से

बहुत कुछ भिन्न थी, परन्तु, एक बात में उन सभी में आश्चर्यजनक एकता थी। यह थी सुन्दर होने के पहले सुस्पष्ट होने की प्रवृत्ति। हिन्दी-कविता छायावाद के कुहासे से निश्चित रूप से बाहर आ चुकी थी और अब वह किसी भी ऐसी अनुभूति पर हाथ डालना नहीं चाहती थी जो समूह की अनुभूति से इतनी दूर हो कि उसकी समझ में ही नहीं आ सके। इन कवियों में से कोई भी रुच अथवा नीरस नहीं था, सौन्दर्य के प्रति भी सभी में उदाम आसक्ति थी; रूपसृष्टि के लिये ये लोग भी उतने ही प्रयत्नशील थे जितने छायावादकाव्य के समर्थकसाकार; किन्तु, सौन्दर्य ढूँढ़ने के प्रयास में वे कविता के प्रसाद गुण को खोना नहीं चाहते थे। छायावाद की माया-किरण इनकी दुनिया में भी बमफूटी थी, किन्तु, वह किरण ही थी, कुहेलिका नहीं। इनकी एक विशेषता यह भी थी कि ये कभी भी ऐसी चीज को नहीं छूँते थे जो इनकी समझ में अच्छी तरह से नहीं आती हो। बोधगम्य एवं सुस्पष्ट विषयों की खोज में वे मनुष्य के दैनिक जीवन के अधिक समीप आने लगे। अधिक समीप का अर्थ यह नहीं है कि वे जीवन की स्थूलता में डूबने लगे। यह काम तो उनके लिए छोड़ दिया गया था जो तथाकथित प्रगतिवाद के नाम पर खूब एवं नीरस विवरणों को काव्य कहकर पुकारते हुए आगे बढ़कर आनेवाले थे। मेरा अभिप्राय इतना ही है कि नरेन्द्र, नेपाली, बबन, भारसी और रामदयाल जीवन के इतना समीप आ गए थे जहाँ से वे उसका कोलाहल भलीभाँति सुन सकें।

इस पीढ़ी में दो ऐसे कवि और आए जिन्हें छायावाद की कुहेलिका ने समाज के सामने पूर्ण रूप से प्रकट होने नहीं दिया। एक हैं समर्थ नवयुवक कवि, श्रीरामेश्वर झा 'चंचल', जो अनेक कान्ति-सृष्टिगों को लेकर उस कुहेलिका में आज भी तड़प रहे हैं और दूसरे हैं श्रीकेदारनाथ मिश्र 'प्रभाव', जो हृदय के अगणित समर्थ भावों की सुष्ठु

एय ओजस्विनी अभिव्यक्ति इसीलिए नहीं कर पाते हैं क्योंकि छायावाद की आदि-कुहेलिका का मोह उनमें घनीभूत हो गया है।

अंजली और प्रभातजी के समान ही, पण्डित जानकीवल्लभजी शास्त्री भी विकास की इस स्वाभाविक प्रक्रिया के अपवाद हैं। वह प्रधानतः गीतों के कोमल कलाकार हैं तथा उनके अनुसन्धान का मुकाब नए सुर एवं तवनुरूप स्रुत भावनाओं की ओर है। सत्त्व चिन्तन और रूप-सृष्टि की उन्मद मन-स्थिति, खण्ड-खण्ड होकर, उनके गीतों में प्रकट होती है तथा मन से वह छायावाद-कालीन निराकार विश्व के अधिक समीप हैं।

सुघरते हुए छायावाद की रेखा पण्डित नरेन्द्र शर्मा की कविताओं में स्पष्ट मिलती है। उनके "मिट्टी और फूल" इस नाम में ही, मानों, छायावाद का यह रूप साकार हो गया हो। 'फूल' शब्द से जो सुन्दरता, मधुरिमा और सुरभि व्यंजित होती है, छायावाद उन सभी गुणों को अपने साथ ला रहा था, किन्तु, इन सारी विभूतियों के साथ उसका गमन मिट्टी की ओर था—वह मिट्टी, जिसकी गोद में सुन्दर और सुरमि फूल खिला करते हैं। छायावाद के पूर्व और नवीन रूपों का यह भेद, सिर्फ कविताओं से ही नहीं, प्रस्युत कुछ काव्य पुस्तकों के नामों से भी व्यंजित होता है। जो पहले "विपंची" थी वह अब "रागिनी" हो गई थी, जो पहले "नीहार" और "पल्लव" था उसका नाम अब "मिट्टी और फूल" हो गया था; इतना ही नहीं, वरन्, युगान्त, युगषाणी, मानव, गणदेवता, प्रभात फेरी और फिरणवेला, इन सभी नामों में उस नए सिद्धि का संकेत था जो छायावाद की कुहेलिका से धीरे धीरे प्रकट हो रहा था। सत्याग्रह-आन्दोलन के बाद का दशक छायावाद के इसी रूप-परिवर्तन और परिपाक का काल था। इसके बीच दिन प्रभातों के कारण अग्रज कवियों की घायी अधिक गभीर और पुष्ट हो रही थी, उन्हीं प्रभातों के

कारण नवोदित कवियों में अधिक सारवान् स्वप्न एवं एक मुस्पष्ट शैली का उदय हो रहा था। सृष्टि के आरंभ में जिस प्रकार केवल नेत्रुता (जिसे राहुलजी ने हलदे-सा अस्थि विहीन कोई दुलसुल पदार्थ कहा है) था तथा काठिन्य उसके भीतर बहुत बाद को आया, उसी प्रकार छायावाद के आरंभिक काल में कल्पना हलकी और सरल थी। उस समय उसके भीतर बीच का कड़ापन नहीं मिलता था। यह कड़ापन १९३० के बाद प्रकट हुआ। इस काल को हम कल्पना के राज्य में विचारों की स्थापना का काल कह सकते हैं। इस काल की प्रमुख रचनाएँ “कामायनी” और “गुलामीदास” हैं, जिनमें हम एक विशिष्ट प्रकार की प्रौढ़ तथा छायावादी काल्पनिकता के भीतर विचारों की बहुत ही पुष्ट रीढ़ पाते हैं। दत्तन, नरेन्द्र, आरसी, नेपाली और रामदयाल तथा सुमन, इस काल में जो भी नवीन कवि मैदान में आए, सभी में भावुकता से अधिक विचारों का प्राधान्य था, अथवा इसे यों समझना चाहिए कि छायावाद-कालीन भावुकता के आतिशाय की पृष्ठभूमि पर जब ये कवि अपनी विचार पूर्ण मन-स्थिति को लेकर उतरे सब ऐसा ज्ञात हुआ मानों इनके विचार इनकी भावुकता से अधिक प्रबल हों। यह एक साधारण नियम की बात है। संभव है, लोगों को इसके अपवाद के भी उदाहरण मिलें। किन्तु एक बात सत्य थी कि इनमें से कोई भी कवि केवल यही नहीं सोचता था कि वह कैसे कह रहा है, बल्कि यह भी कि यह क्या कह रहा है। यह प्रगति उन कवियों में भी प्रमान थी जिनके पास कहने को कुछ बहुत अधिक बातें नहीं थी, पर, जो कुछ उन्हें कहना था उसके प्रति वे काफी जागरूक थे। कुछ लोग ऐसे भी थे जो आरंभ में इस “क्या” और “कैसे” के बीच समुचित सामंजस्य स्थापित करने का सधा मार्ग नहीं पा सके, किन्तु, जैसे-जैसे समय बीतता गया, उनमें अपेक्षित विकास के क्रम प्रकट होते गए।

यह कहना कठिन है कि १६२० के बाद हम काव्य के क्षेत्र में जो सुस्पष्टता, बढ़ता गया भोज की वृद्धि देखते हैं उसका भेय नवोदित कवियों को मिलना चाहिए अथवा पहले के आचार्यों को। दूसरे शब्दों में यह छायावाद के संस्कार का परिणाम था अथवा नहीं पीढ़ी का कोई नूतन अवदान। कुछ लोग इसे छायावाद की शून्यता के विरुद्ध खन्सी हुई प्रतिक्रिया (प्रगतिवाद) का आरंभिक चिह्न मानते हैं। किन्तु, इस बात को स्वीकार करने के पूर्व हमें यह सोच लेना चाहिए कि प्रगतिवाद हमारे साहित्य का कोई जागरण विक्षेप है या नहीं। कम से कम कविता में तो यह किसी नव जागरण का सूचक नहीं ही है। जिन कविताओं को हम प्रगतिशील कहते हैं उनके प्रति जनता की रुझान का कारण उनकी काव्यात्मक विस्मयणताएँ नहीं, प्रत्युत, उनके भीतर से सुनाई पड़नेवाला राजनीति का नाव है। जनमत की अनुरक्ति के आधार पर प्रगतिवाद को कविता का जागरण मानने के पूर्व हमें जनता को यह बतला देना चाहिये कि जो बातें केवल कविता में कही जाती हैं, वे ही बातें, चमत्कार के बिना के बिना, गद्य में नहीं कही जा सकती। खड़ी बोली में कविता का जागरण एक ही धार हुआ और वह था छायावाद का अभ्युत्थान। उसके बाद से जो कुछ भी हुआ है वह छायावाद के परिपाक की प्रक्रिया मात्र है।

यह प्रक्रिया पन्तजी के गुंजन से पूर्व भगवती बाबू की रचनाओं में ही आरंभ हो चुकी थी। छायावाद की आरंभिक अवस्था में उसकी संभावनाएँ, प्रायः, प्रच्छन्न और प्रसुप्त थीं। ऊपर-ऊपर हम जो कुछ देखते थे, वह धुआँ और उच्छ्वास था। शक्ति के अंगारे अभी आगे थलफर प्रकट होनेवाले थे। १६२० से लेकर १६३० तक कई प्रकार की प्रतिभाओं के संसर्ग में रहकर छायावाद कई प्रकार की परीक्षाएँ दे चुका था और उसकी शक्ति के परस्पर-ईषत् भिन्न कितने ही स्वरूप प्रत्यक्ष हो चुके थे। पन्तजी ने उससे ओस, नीलिमा और ऊषा को

चित्रित करने का काम लिया था तथा निरालाजी ने उसके कण्ठ से उद्गम पौरुष के महाजागरण का गान गाया था। वह कल्पना और आनन्द के मेघों से लबाक्षय प्रसादजी की प्रगाढ़ दार्शनिकता का भार सफलतापूर्वक वहन कर चुका था तथा उसमें महादेवीजी की आध्यात्मिक वेदना की रागिनी सहज-मधुर सुरों में बज चुकी थी। इतना ही नहीं, प्रत्युत्, सृष्टिवासिनी राष्ट्रीय कविता को उसने स्पर्श मात्र से सुवर्ण में परिणत कर दिया था तथा काव्य-व्रज्य के महान सम्राट् श्री मैथिलीशरणजी को अपने जादू के घेरा में घुलाकर उसने, उनकी वाणी को अमृत, चमत्कारों से युक्त कर दिया था। —

ज्यों-ज्यों समय बीतता जाता था, छायावाद के फितने ही छिपे छौहर प्रकट होते जाते थे। उसने हिन्दी-कविता में अभिव्यञ्जना के अनेक द्वार खोल दिए थे और प्रत्येक समर्थ कवि अपनी हर तरह की अनुमति को उसके माध्यम से पूरे चमत्कार के साथ कह सकता था। छायावाद, रीति अथवा द्विवेदी-काशीन, रौली की तरह तुर्न्म्य या कठोर नहीं था, प्रत्युत्, उनमें एक अमूल्य तमनीयता (Flexibility) का घास था। यह ठीक है कि कल्पना के आतिशाय्य की रुढ़ि उसमें भी बनी आ रही थी, किन्तु, यह बन्धन उस कवि के लिए नहीं था जिसकी मनोदशा इसके विपरीत हो। जो लोग इस रुढ़ि को ठोकर चलना चाहते थे, छायावाद उन्हें किसी प्रकार भी बाधा नहीं दे सकता था। महादेवीजी की तरह बिन लोगों को उसकी गहनतम कुहेलिका के भीतर छिपकर चलना पसन्द था, वह उनकी भी इच्छा पूरी करता था तथा मुमताजुमारी की तरह जो लोग, उसके प्रकाश में झुलकर पृथ्वी पर-चलना चाहते थे, उनकी सहायता करने में भी उसे संकोच नहीं था। यही नहीं, प्रत्युत् वर्षाघर विद्यालंकार तथा हरिकृष्ण प्रेमी की तरह जो लोग, उसकी दो एक किरणों की ही, अगमगाहट के अमितापी थे, छायावाद उनकी भी मनोकामना पूरी कर सकता था।

छायावाद की संभावनाएँ अनेक और महान् थीं। जयतक कवियों की दृष्टि समाज की ओर नहीं गई, यानी, जयतक वे आकाश के भ्रमण-पथ में आनन्द खोजते रहे तबतक छायावाद उनको लेकर ताराओं और बादलों की राह चलता रहा, परन्तु न्यों ही वे धरती की ओर उन्मुख हुए, छायावाद उनके साथ ही पृथ्वी पर उतर आया। रौली की सामर्थ्य भाष-वृशा के अनुरूप ही घटती-बढ़ती रहती है। पहले, अगर छायावाद अशक्त था, तो यह अमिष्यजना की नहीं रौली का दोष नहीं, प्रत्युत्, उन कवियों का दोष था जो अशक्त भाषों के आलम्बन से शक्तिशाली काव्य की रचना करना चाहते थे। किन्तु, न्यों ही उनके भाष शक्तिशाली होने लगे, छायावाद ने पूरे बल से उनका साथ दिया।

इसीलिए मेरा विश्वास है कि जिसे हम प्रगतिवाद कहते हैं वह छायावाद के परिपाक के सिवा और कुछ नहीं है। प्रगतिवाद को, कविता-गत किसी नए जागरण का पर्याय मानना अनेक दृष्टियों से अयुक्तियुक्त और स्वरक्षणीय है, सब से पहले तो प्रगतिवाद के नाम पर हिन्दी में जो कुछ भी सुन्दर रचनाएँ की गई हैं, उनकी रौली लच्छणा, ध्वंजना, विशेषण विपर्यय, नाद चित्रण, मानवीकरण, अन्योक्ति और समासोक्ति से युक्त वही रौली है जिसकी विशिष्टता छायावाद ने स्थापित की थी। फिर उसके कवि भी अधिकारा में वे ही लोग हैं जो छायावाद का उन्नयन अथवा अनुगमन करते हुए यहाँ तक आए हैं। यह सच है, कि इधर कई वर्षों से हिन्दी-कविता में कुछ ऐसे भाव भी प्रवेश पाने लगे हैं जिनका काव्य-जगत में आना छायावाद-काल में निषिद्ध माना जाता था, किन्तु, इस प्रक्रिया का आरम्भ छायावाद ने ही किया था और उसके अभ्युदय के समय से ही हिन्दी-कविता के क्षेत्र में कितने ही अपरिचित एवं विलक्षण भावों का प्रवेश आरम्भ हो गया था। प्रगतिवाद की सब से बड़ी विशेषता, रायद यह है कि

उसने काव्य में राजनीति की स्थापना की है, किन्तु, यहाँ यह स्मरणीय है कि छायावाद का पर्याय रोमांसवाद, प्रायः सभी देशों में उग्र राजनीतिक आन्दोलनों के प्रति सदैव सहानुभूति-पूर्ण था तथा आरंभ से ही हिन्दी में भी यह छद्मता का समर्थक रहा है।

अभी यातें राजनीति तक ही हैं। ऐसा होगा कि जीवन का कोई भी अंग कवि के लिए अस्पर्श नहीं रह जायगा। विचारों और मनो वशाओं की क्रान्ति, निराशा की धुँधली चाणी हो कर ही खत्म नहीं हो सकती। अगर ऐसा हो तो समझना चाहिए कि इतने दिनों का वैज्ञानिक अनुसन्धान और स्वतंत्र चिन्तन का प्रयास व्यर्थ हो गया।

छायावाद की पूर्ण परिणति उस दिन होगी जब वह अपनी समस्त श्रेष्ठताओं को लेकर मनुष्य के बीच बस जायगा, जब उसकी दृष्टि में नीच और उच्च का भेद नहीं रहेगा, जब यह आकाश को श्रेष्ठ और धरती को द्वेष नहीं समझेगा, जब वह अपनी कोमलता की रक्षा के लिए तारों और बादलों की रंगीनियों में छिपता नहीं फिरेगा तथा जब उसमें इतनी सामर्थ्य आ जायगी कि जीवन की घूप में भी लड़ा रह कर अपने हृदय के रस को सुखने नहीं दे। छायावाद अपने विकास के पथ पर गतिशील है। उसकी शक्तियाँ, एक के बाद एक, बड़ी ही विलक्षणता से प्रकट हो रही हैं। “परिमल” से “तुलसीदास” तक, “पद्मव” से “ग्राम्या” तक, “मधुकण” से “मानव” तक, तथा दूसरे पक्ष में “नीहार” से “दीपशिखा” और “मधु-कलरा” से “सर्वरंगिनी” तक इसी विकास के सोपान बनते चले आये हैं। विकास के इस विस्तीर्ण पथ पर नेपाली और रामदयाल, अचल और मुमन, नरेन्द्र और आरसी, ज्योति के कितने ही नए स्वप्नपृष्ठी को फोड़ कर प्रकट होते जा रहे हैं। इनमें से कोई भी ऐसा नहीं है जिसका कुछ न कुछ संबंध छायावाद से नहीं हो। सब तो यह है कि छायावाद के जागरण के बिना इन कवियों की उत्पत्ति ही असंभव होती।

अब हिन्दी-कविता की वह भूमि बच जाती है जहाँ एक अत्यन्त नवीन प्रवृत्ति को लेकर डा० रामविद्यास शर्मा और अज्ञेयजी के नेतृत्व में "तार-सप्तक" के कवि एक नया प्रयोग कर रहे हैं। अज्ञेयजी की चर्चा इस लेख में बहुत पहले होनी चाहिये थी, किन्तु, ऊपर के कवियों में से किसी के भी साथ उनकी मनोदशा एवं चिन्तन की गहराइयों की पूरी समता नहीं होने के कारण, और कुछ, 'तार-सप्तक' के कवियों के साथ उनकी पूरी अनुरक्ति के कारण, उचित यही जान पड़ा कि उनकी चर्चा उनके अनुयायियों के साथ ही की जाय।

सर्षसाधारण के बीच 'तार-सप्तक' का स्वागत विस्मय, कौतूहल और विरक्ति के साथ होगा। लोग कहेंगे कि हिन्दी-कविता में एक नया उत्पात फिर आरंभ हुआ। लेकिन, इस उत्पात के बीज भी व्यापार से उत्पन्न कवियों की वैयक्तिकतापूर्ण मनस्थिति में विद्यमान थे और विकास के क्रम में, आल से पूर्ण ही, उनकी मज्जा भी मिला रही थी। अतएव, विरक्त हो जाने मात्र से निस्तार नहीं है। तार-'सप्तक' की कविताएँ एक विशिष्ट मनोदशा की अभिव्यक्ति हैं और संभव है, कि शीघ्र ही हम कई सात-कवियों को इस मनोदशा से प्रस्त पायें।

पहली दृष्टि में 'तार-सप्तक' की कविताएँ, कविताओं के समान नहीं दीखती हैं। ये उन सभी कविताओं से भिन्न हैं जिन्हें देखने और सुनने के हम अबतक आदी रहे हैं। इनका कवि, काव्य के साधारण नियमों को भी जान-बूझ कर भूल गया है। अपने ही प्रमाण पर उसने यह मान लिया है कि प्रत्येक प्रकार के विषय और द्रव्य का, कविता में उपयोग करने का उसे निसर्ग सिद्ध अधिकार है। वह कविता के प्रचलित रूप एवं उसके प्रति जनता की सहज धारणाओं की उपेक्षा करता है। लोकमत की इस घोर उपेक्षा से एक

प्रकार की वैयक्तिकता व्यक्त होती है जो पाठकों को धिक्कानेवाली है। किन्तु, इस प्रकार सोचने से यह स्पष्ट हो जाता है कि यह वैयक्तिकता समाज के प्रति दायित्वहीन नहीं, प्रत्युत, उसका आवरण करनेवाली है। "तार-सप्तक" के किसी भी कवि ने कोई भी ऐसा विषय नहीं उठाया है, जिसका सीधा संबंध समाज से नहीं हो। किन्तु, फिर भी कोई चीज है जो इन कविताओं में नहीं मिलती, कविता का कोई खास गुण है जो इनमें से गायब है। अधिक से अधिक, हम यही सकते हैं कि इन कविताओं में समाज की समस्याओं पर सोचते रहनेवाले किसी कवि या मनुष्य की मनोदशा विशेष खरिबत हो कर अभिव्यक्त हुई है। इनमें उस चेतना का प्रतिबिम्ब है जो जीवन की विरूपताओं पर विचार करनेवाले असंतोषी मनुष्य में उत्पन्न होती है।

'तार-सप्तक' की अधिकतर कविताओं में शब्द चित्रण का क्रम मनोविज्ञान के साथ चलता है और कवि को हम समकालीन जीवन के, प्रायः, उतना ही समीप पाते हैं जितना उपन्यास-लेखक को। वस्तु, उसकी चिन्ताधारा पर चित्रव्यञ्जना से अधिक मनोवैज्ञानिक विश्लेषण-पद्धति का प्रभाव है तथा पद्य के माध्यम से काम करने के कारण उसे यह सुविधा भी प्राप्त है कि वह उपन्यास-लेखक की अपेक्षा अधिक सुगमता से अपने लक्ष्य पर धार कर सके।

ये कविताएँ, शायद, अच्छी न भी कही जा सकें, किन्तु, ऐसा लगता है कि इनके भीतर से हिन्दी-कविता कोई नया कदम उठा रही है। ये छिछली भी हैं तथा इनका कोई निश्चित आकार भावना की पकड़ में नहीं आता। किन्तु, शायद, यह आकारहीनता को ही आकार देने का प्रयास है, शायद, आनेवाले युग की कविता इनमें अपनी ट्रेनिंग पा रही हो।

इन कविताओं में प्रयुक्त शैली एकदम वैयक्तिक है तथा उनके भीतर जिस कौशल के वर्णन होते हैं वह वैयक्तिक अभिव्यञ्जना के बहुत ही उपयुक्त हैं।

सब मिला कर मैं इन कविताओं की प्रशंसा नहीं कर सकता, क्योंकि इनकी प्रथमभूमि में जो कुछ घीखता है वह निर्जन और विपद्ग्रस्त है तथा यह समझ में नहीं आता कि विप्लव और संघर्ष के पथ पर आरुढ़ देश में ऐसी कविताओं का अन्त क्यों हो जो रक्तहीनता के शोष से पीड़ित और पाण्डु हों।

दृश्य और अदृश्य का सेतु

पूर्ण इसके कि मैं हिन्दी के काव्य-साहित्य पर कुछ कहूँ, मुझे कविता की एक रूपक-कहानी सूझती है। एक रात सिली हुई चॉवनी में किरणों के कन्धों पर चढ़ी हुई एक परी उतरी। उसके एक हाथ में अमृत, चन्दन और दीप से सजा हुआ एक थाल था और दूसरे हाथ में पारिजात के फूलों की एक माला। शायद, वह अपने आराध्य की खोज में स्वर्ग छोड़कर चली थी। लेकिन, यहाँ मनुज-लोक का कुछ और ही हाल था। यहाँ के निवासियों ने अपनी सम्भोग-सोलुपता के कारण उसे पुजारिनी की जगह विलासिनी समझ लिया और युगों तक वह वेश्यारी विश्वास का घुँघरू पहनकर कवियों के घर से लेकर कवि-प्रभुओं के दरबार तक नाचती रही। और जब आराध्य के दर्शन की उत्कण्ठा उसे विकल करने लगी तब कवियों ने उसके आँसू पोंछने के लिये भगवान् श्रीकृष्ण का एक धीमत्स शृंगारिक रूप खड़ा किया और कहा—“देखि ! यही तुम्हारे आराध्य हैं।” लेकिन उस सरला को क्या मायम था कि यह उसके देवता का चित्र नहीं, प्रसृत कविगण की निजी विश्वास-प्रियता की एक सजीव मूर्ति थी, जो उसकी आँखों में धूल मोंफने के लिये रची गई थी। कालान्तर में कोई अज्ञात शक्ति उस तमिस्र युग के आवरण को चीरकर कबीर की खँजरी, राजस्थान की विरल मन्दाकिनी के कलकल और चित्रकूट की भोंकी में साकार

होकर उस विधवा रूपसी को उसके आराध्य की याद दिलाती रही, किन्तु, विश्वास की कड़ियाँ सर्वत्र टूटी नहीं, केवल ढीली होकर रह गई। इसके बाद सदियों तक वह वन्दिनी अमृत के नाम पर छोया चाटनेवाले कवियों के बीच बैठकर ब्योषि की प्रतीक्षा करती रही। बहुत दिनों के बाद, भारत में एक 'इन्दु' उगा और उस सुन्दरी ने उसे अपने थाल में सजाकर गगनोन्मुख हो एक बार फिर अपने आराध्य के दर्शन किये, किन्तु, आरती पूरी भी न हो पाई थी कि वह 'इन्दु' थाल से उड़कर गगन की श्यामता में विलीन हो गया और पुष्पारिनी शून्य आकाश की ओर देखती रह गई।

इसके बाद ही, नवयुग की राहनाई बजी। पश्चिम में उठी हुई रोमांस की लहर, घूमते-फैलते, आसिर को भारतवर्ष पहुँची। उस महाम युग का समारम्भ हुआ जिसकी अज्ञात प्रतीक्षा सदियों से की जा रही थी। यह ध्यान देने की बात है कि प्रजा-सत्ता की भावना और रोमैण्टिसिज्म का जन्म, प्रायः, साथ-साथ ही हुआ है। पूर्व में रवीन्द्र का आलोक फैला, मानों, भारत की जाग्रत अभिनव चेतनाएँ ही केन्द्रीभूत होकर रवीन्द्र धन गई हों। इससे पहले ही हिन्दी में एक साहित्यिक विप्लव का प्रवेश प्रज-भाषा के तिरस्कार के रूप में हो चुका था। खड़ी बोली मुक्तकेशिनी देवी की तरह जागृति की पताका लेकर साहित्य-क्षेत्र में खड़ी हो चुकी थी। यह हमारे साहित्य में नवयुग के प्रवेश का पूर्व-चिह्न था। प्रज-भाषा को किसीने गद्दी से उतारा नहीं। वह तो स्वयं ही नवयुग की ज्वाला न सह सकने के कारण अवकारा ग्रहण कर गई। -

भारत-गीतों और भारत-भारती की रचना ने भावलोक में परि-वर्तित दृष्टिकोण की सूचना दी। प्रिय-श्रावस के छन्द की उमुक्त धारा ने उन प्रवृत्तियों का संकेत दिया जो परम्परा की शृंखला को तोड़कर

स्वतंत्र अभिव्यक्ति की ओर दौड़ना चाह रही थी। और आगे चलकर प्रसाद जी ने तो—

इस पथ का वशेष नहीं है आस्त मवन में टिक रहना;

किन्तु, पहुँचना उस सीमा पर जिसके आगे राह नहीं।

(प्रसाद)

गाकर मानों परम्परा की जंजीरों को छिन्न-भिन्न करके कविता को अपने नये क्षेत्र की निस्सीमता का साक्षात्कार ही करा दिया। भावुकता का अभिनव प्रपात पृथ्वी के अब तक के उपेक्षित अंगों को भी अभिसिक्त करने लगा। अंधकार में जैसे एक बार ही आलोक प्रसरित हो गया हो। तीन हाथ की ठरुथरी के शरीर से लिपटी रहने वाली कविता, जिसके पैरों में मलमल के बिछौने गड़ जाते थे, अब आकाश की नीलिमा, पर्वत के उन्मुक्त वन, समुद्र की तरंग, दूब की शय्या और वन्य कुसुमों के वसों पर थिरकने लगी। कठि की चीखवा और पयोधर की पीनता के वर्णन में डूबन रहने वाली कल्पना, मनुष्यों के निमित्त अभिनव संदेश लाने के लिये दूर-दूर तक जाने लगी। इस थोड़ी अवधि में ही, खड़ी बोली में ऐसे-ऐसे विषयों पर कविताएँ लिखी गई हैं जो हमारे काव्याचार्यों की दृष्टि से बहुत दूर थे। एक ओर से आयाज आई—

धीनबन्धु की कृपा, बन्धु ! जीयित है—हाँ, हरियाले हैं,

भूले-भटके कभी गुजरना हम थे ही फलघाले हैं !

(भारतीय आत्मा)

दूसरे गायक ने टेक पकड़ी—

खलो घरे अब धूप-छाँहवाली उस दुनिया में सजनी,

ओ अजान मुझे ! मित्रता है पीड़ा में घरवाम यहाँ।

(फिसरी)

परन उठता है, कविता के इस नवीन युग की विशेषता क्या है ? एक शब्द में यह सीमित बुद्धि और संकुचित सिद्धान्तों के अत्याचारों

के विरुद्ध एक विद्रोह है—जो कला के धारक में परम्परा और रूढ़ि का बन्धन देखना नहीं चाहता। प्राचीन अनुभवों ने बतला दिया है कि रीति और आलंकारिक सिद्धान्तों के अनुशासन में कला सौन्दर्य का विरलेषण कर सकती है, सृष्टि नहीं। सौन्दर्य-सृष्टि के लिये कला को ऐसी कल्पना की आवश्यकता है जो उन्मुक्त हो, जिसपर विधि या निषेध के कठिन बन्धन नहीं हों। कल्पना की यह रोमाण्टिक धारा अपने ही नियमों का अनुगमन करना चाहती है, उसे बाहर के दमन या अनुशासन सख्त नहीं हैं। उपमा की नपी-तुली रस्सी उसे बाँध नहीं सकती, फोरे यमक की मधुरता उसे रिक्त नहीं सकती। नवीन युग भावों के उन्मेष का युग है। नई धारा से धुल्लू भरकर जिसने एक बार भी अपनी प्यास बुझाई है, वह आलंकारिक चमत्कार को सर्वभेद्य शक्ति मानकर चलनेवाले काव्य से छुट नहीं हो सकता। कविता का यह युग हृदय-मग्न का है, श्रुतियों के माधुर्य का नहीं। हमारा अतीत भी प्रियदर्शन रहा है, इसे मैं अस्वीकार नहीं कर सकता। तुलसी, कबीर और मीरा का ओढ़ धार-साहित्य में खोजने से ही मिलेगा। लेकिन, केषल इसी त्रिधारा से सय कुछ होता नहीं दीखता। पश्चिम ने हमारे समाज के भौतिक रूप को जिस प्रकार अनुप्राणित किया है, साहित्य में भी हम उसी प्रगति के अभिलाषी हैं। हमारा वर्तमान साहित्य, स्पष्ट शब्दों में हमारी जागृति का प्रतिबिम्ब है। हमारे वर्तमान जीवन के महान विषय का चित्र है, हमारे स्पन्दनशील हृदय की प्रतिध्वनि है।

इन पन्द्रह-सोलह वर्षों के घमासान के बाद नवीन शैली ने प्रायः अपनी जड़ जमा ली है। परन्तु, यह मानना ही पड़ेगा कि जनसाधारण के बीच अब तक भी इस साहित्य को सहज स्वीकृति प्राप्त नहीं हो पाई है। यह दुःखद प्रसंग है कि 'ऑक्स' और 'प्रेम-पथिक' के लेखक की आधी छत्र पीत गई, परन्तु, जनता ने उसकी अनुपम कृतियों का

मोल उस प्रकार नहीं चुकाया जिस प्रकार चुकाना चाहिए था। यही बात प्रायः हर किसी पर लागू है। प्राचीनता का आदर सभी समाजों में होता आया है। पर, हमारे समाज की हालत ही कुछ और है। चूँकि यह कलियुग है, इसलिए हम यह मानने को तैयार नहीं हैं कि इस युग में भी कोई अलौकिक पुरुष पैदा हो सकता है। इसी प्रकार चूँकि किसी ने 'अब के कवियों' को 'अशोच' कह डाला, इसलिए हम इस यकीन और विश्वास को बिल की गहराई में जगह दिये हुए बैठे हैं कि अब कोई महाकवि पैदा ही नहीं हो सकता और इसीलिए हम किसी भी नवीन कवि में उन्नता की खोज विश्वास के साथ नहीं करते। जनता की यह मनोवृत्ति साहित्यकारों में आत्म विश्वास के विकास को रोकने वाली है। लेकिन, अगर हम आँख खोलकर देखें तो पता चलेगा कि रवीन्द्र और इफ्ताख इसी युग के 'अशोच' हैं जिनके जोड़ असीव ने भी कम ही पैदा किये।

अब मैं समकालीन कवियों की सेवा में भी कुछ निवेदन करना चाहता हूँ और यह, शायद, मेरे इस छोटे-से भाषण का प्रमुख अंश है। वर्तमान कविता और जनसाधारण के बीच जो खाई आज हम देख रहे हैं, उसकी सुवाई दोनों ओर से हुई है। एक ओर जहाँ जनता में यह मिथ्या धारणा फैल रही है कि कविगण समूह को भूल कर चल रहे हैं, वहाँ कवि भी, सम्मुख ही, समूह का विशेष ध्यान नहीं रख कर जनता के भ्रम को पुष्ट कर रहे हैं। रुढ़ियों की गृह लला अभी दूटती है जब व्यक्ति अपने निर्बन्ध विकास के लिए आतुर हो उठता है। क्रान्ति के जन्म के कारण समूह में निहित रहते हैं, किन्तु उन्हें प्रकट करने वाली आग व्यक्तियों के हृदय से फूटती है। समूह की पीड़ा की अनुभूति व्यक्ति के हृदय में गंभीरता से होती है और क्रान्ति की योजना भी व्यक्ति ही बनाता है। अतएव, यह पक्ष आवश्यक था कि हमारे वर्तमान जागरण का उद्भव व्यक्तियों की

प्रवृत्तियों से हो। यह भी स्वाभाविक ही था कि आरंभ में इस जागरण में उन लोगों की वैयक्तिक रुचि की प्रधानता हो जो इस आन्दोलन के कर्त्ता और विधाता हैं। लेकिन, एक बार जब यह जागरण सफल हो गया तब तो इसका परिपाक जनसाधारण के आनन्द और सुविधा की सृष्टि में ही होना चाहिये। आत्मकथा साहित्य का सुन्दर गृहार है; लेकिन, युग तथा जन-कथा उसकी आधार-शिक्षा है जिनके बिना साहित्य टिक नहीं सकता। निरी कल्पना तथा खोटी वैयक्तिक अनुभूतियों के बल पर साहित्य को अजेय शक्ति के रूप में विकसित करने का प्रयास असफल होगा। व्यक्तिवाद के सत्यान से हिन्दी-कविता की भाषा, शैली, भाव और दृष्टिकोण में बहुत काफी परिवर्तन हो चुके, अब इनके पीछे जाने का भय नहीं है। अब यह आवश्यक दीखता है कि कविता आकारा से उत्तर कर लोकानुभूति के यहाँ तक समीप आवे जहाँ तक आने से उसकी दिव्यता तथा शैली-सम्बन्धी क्रान्तिकारी संस्कार अक्षुण्ण रह सकते हैं। उसे कवि के मन का सम्बन्ध सामाज के जीवन के साथ स्थापित करना है तथा उस महासेतु का निर्माण करना है जो साहित्य को समाज से समन्वित रखता है।

अपवादों की बात जाने दीजिये, साधारणतः मेरी धारणा है, कि वर्तमान कविता का सम्बन्ध वास्तविकता से एकदम दूरता जा रहा है। शनै-शनै, हिन्दी-कविता उस विहंग की तरह होती जा रही है, जो लक्ष्य-भ्रष्ट होकर आकारा की शून्यता में व्यर्थ ही मँहरा रहा हो। अनुमानतः इसका प्रधान कारण कल्पना का आतिशाय्य है। कल्पना कविता की बहुत बड़ी शक्ति है, पर, वह उसका सब कुछ नहीं हो सकती। लेकिन, दुर्भाग्यवश आज कल्पना की बेदी पर कविता के अन्यान्य गुण (जिनके अभाव से कविता अशक्त होती है) बिना किसी विचार के पड़ते चले जा रहे हैं। अगर किसी ने

कवि की प्रत्येक कल्पना में सत्य का आरोप माना है, तो केवल इस विश्वास पर कि आखिर कवि भी वस्तु-जगत का ही जीव है और उसकी उड़ान का अंतिम आचार संसार ही रहेगा। आप कहेंगे—कवि आदर्शवादी होता है। उसे इसकी चिन्ता नहीं कि वह संसार को अपना आधार माने। मैं कहूँगा, संसार का सब से बड़ा आदर्श वादी भी बिल्कुल नवीन विश्व की कल्पना करने का साहस नहीं कर सकता। सुख-दुःख के सम्मिश्रणवाला यह विश्व बिल्कुल बदला नहीं जा सकता, इसका संस्कार हो सकता है। इसे विनष्ट कर नई सृष्टि रख दें, यह शक्ति परमेश्वर में ही है। अतएव, घड़ी-से-घड़ी कल्पना भी इसके संस्कार के लिये ही होनी चाहिए। विशेषतः, स्वप्न की प्रधानता भी इसीलिये मानी जाती है, क्योंकि संसार ने विकास के मार्ग में जो भी कदम उठाया, स्वप्न और कल्पना के निर्देश पर उठाया। संसार के इतिहास की गति को बदलने वाले प्रत्येक महापुरुष कल्पना के प्रेमी होते आये हैं। किन्तु, उस कल्पना का महत्त्व ही क्या, जो हमारे वस्तुविश्व से दूर ही जन्म लेती और दूर ही फैलती भी है? साहित्यिक कान्ति, लोकमत को सभी अपने साथ ले चल सकती है जब वह निकट अतीत की भी कुछ धारणाओं को साथ ले चले। कला सुन्दर के साथ सत्य भी होनी है, और सत्य के साथ उपयोगी भी, अन्यथा इसका अस्तित्व ही विलीन हो जाय। आनेवाले सभी युगों के सामने मेरी यह घृष्ट घोषणा है कि कोई भी कला उपवक्त्र पूजनीय नहीं हो सकती जब तक वह मनुष्य की आत्मा पर कोई स्थायी प्रभाव नहीं डालती हो। कला की प्रत्येक कृति मनुष्य को एक अंग आगे ले जाने वाली होनी चाहिये और अगर संसार के कलाकार कविता को इस स्वभाविक उद्देश्य से भी मुक्त रखना चाहते हैं तो कविता संसार से उठ जाय, ऐसी कविता के बिना संसार की कोई हानि नहीं हो पायगी। अगर उसके बलते जीवन में

स्वर्गीयता और सत्कृति में मुकुमारता का समावेश न हो सके तो वह ससार के लिये व्यर्थ है। नभ नीला है, सरिता बहती है, केनिल सहरों पर चन्द्र किरणें खेलती हैं और किरण के तारों पर चढ़कर प्रेमी-प्रेमिका प्रेम के गीत गाते हैं—आदि मुकुमार शब्द-योजनाएँ मात्र कविता का स्थान नहीं ले सकतीं। कविता इन साधारण वर्णनों से कहीं दूर की वस्तु है और अगर उसके अर्थ-गौरव से मनुष्य का हृदय आन्दोलित नहीं होता है, तो सुन्दर शब्द-योजनाएँ निस्सार एवम् हेय हैं तथा उन्हें अफसर के इस शेर का उदाहरण मानकर ठुकरा देना चाहिए—

मानी को छोड़कर जो हों नासुख-वथानियाँ,

वह शेर नहीं, रंग है 'सफ़रों' के खून का।

पूछा जा सकता है कि तब किन नियमों से परिचालित होकर कविता, कविता रह सकेगी। मैं पूर्व ही कह चुका हूँ कि सभी कविता किसी नियम को मानकर लिखी नहीं जा सकती। यह किसी के घर की चीज नहीं है। संसार का सब से बड़ा कवि भी इस बात का दावा नहीं कर सकता कि वह अमुक दिन अमुक विषय पर कविता लिख ही लेगा, और न यही कह सकता है कि वह कविता को उसी मौलिक रूप में छन्दों में बाँध देगा जिस रूप में वह प्रथम-प्रथम उसके हृदय में जाग्रत हुई हो। संसार सुन्दर-से-सुन्दर कविता को भी उसके मौलिक रूप में नहीं देख सकता। कवि के हृदय में कविता की जो कसक और वेदना प्रथम-प्रथम उठती है, उसकी हूयहू तसवीर खींची नहीं जा सकती। परिस्थिति का पन्धन, अभिव्यक्ति की अपूर्णता, भाषा की निर्बलता, स्वप्न की विशालता आदि बाधाएँ कुछ कम नहीं हैं। इस पर भी उसे भय है कि कहीं कोई उसकी रचना को अफाव्यात्मक अथवा अति काव्यात्मक या "साहित्यिक सन्निपात" न कह बैठे। इसलिए कविता में सफलता पाना विशाल प्रतिभा का काम है। कवि

के लिये जो सबसे अन्तिम बात कही जा सकती है वह यह है कि वह उस तरह से लिखे जिस तरह नहीं लिखने से, वह कवि के पद से गिर जायगा।

। कविता ने ससार की पड़ी सेवा की है। यह दुःख में आँसु, मुल में हँसी और समर में तलवार बनकर मनुष्यों के साथ रही है। मनुष्य की चेतना को ऊर्ध्वमुखी रखने में कविता का बहुत प्रयत्न हाथ रहा है। स्वयं कवि ही पारिचाय का वह पुण्य है जो स्वर्ग का संदेश लेकर पृथ्वी पर उतरा है। कवि अङ्ग विभ्र को अपने स्वप्न के रंग से रँगने वाला चित्रकार है, ससार उसकी कल्पना में अलौकिकता प्राप्त करता है। सफल कवि दृश्य और अदृश्य के बीच का वह सेतु है जो मानवता को देवत्व की ओर ले जाता है। कवि ! तुम अतीत की स्मृति, भविष्य की आशा और युग-धर्म की पुकार हो। एक ओर आज रक्तशोषिणी सभ्यता के वामन में पड़ा हुआ असहाय विध्वंसक रहा है, वैषम्य और दुर्बिचारों की आँधी में अपना-पराया देखना कठिन हो रहा है, बूझरी ओर, पृथ्वी शस्त्र के भारों से कराह रही है। सभी थक चले। देवता स्वर्ग के द्वार पर खड़े वस्तुक्ता-पूर्ण नेत्रों से तुम्हारी ओर देख रहे हैं —

उठ, पक़्तारा है कवि ! गा, दे देसा, मनमोहक गान,

विश्वदेव के युग-युग का हो मन्त्र अजानक तुस्तर, प्यान । ॐ

(वियोगी)

ॐ त्रयोदश बिहार प्रादेशिक हिन्दी-साहित्य-सम्मेलन (१९३५ ई०) के साथ होने वाले बिहार प्रांतीय कवि-सम्मेलन के अध्यक्ष-पद से दिया गया अभिभाषण ।

कला में सोहेयता का प्रश्न

वास्तविकता के संघर्ष से असंतोष की ओर चिनगारी उड़ती है, यही मेरा स्वप्न है। युगों के दर्पण में कविता-कामिनी का अपार्षिण रूप देखकर शून्य में पंख खोलकर उड़ने की इच्छा जरूर हुई, परन्तु, इसे देश की अपमानित मिट्टी का प्रभाव कहिये या मेरा अपना भाग्य-दोष कि कल्पना के नन्दन-कानन में भी मिट्टी की गन्ध मेरा पीछा नहीं छोड़ सकी। अबतक सत्य का आधार नहीं मिला, स्वप्न के पैर खगमगाते रहे। यह कहूँ तो मन्तव्य अधिक स्पष्ट हो जाय कि वेशमावा का शस्त्ररयामल अंचल सिर्फ इसीलिए सुन्दर नहीं लगा, बूँकि उसमें प्राकृतिक सुपमा निखर रही है, वरन्, इसलिये भी कि उसके साथ भारतीय किसानों का भ्रम, उनकी आशा और अभिलाषाएँ लिपटी हुई हैं।

हिमालय को देखकर हृदय में गौरव हो जगा किन्तु, उसके सामने मस्तक तप झुका जब कानों ने अपनी ही भावना की यह गुनगुनाहट सुनी कि नगराज हमारे माल का रजस फिरीट है, हमारे राज्य का द्वार-प्रहरी है। हिन्दमहासागर का मनोरम ध्यान उस समय मार्मिक वेदना में भीग कर महत्तर हो उठा जब उसके वक्षस्थल पर खेलनेवाले पानों पर तिरंगे की ज्योति नहीं मिली। पार के कशों में छिपकर गुँजेनेवाली वस्त्रधारों की मलकार ने घास की चप सोंसों के नाद को

अपने भीतर गुम कर दिया। राजगिरि के घनों की हरियाली पर खिरखिर की शोभा उस समय और भी निखर उठी जब धर्म की ज्योति ने उसपर अपनी चमक फेंकी।

मुझपर कल्पना के पंख में पत्थर बाँधने का दोष अगर नहीं लगाया जाय तो मैं कहूँगा कि काव्य जीवन का हलका और महसूहहीन अंश नहीं है। मन की साथ को घायु में विसर्जित कर देना, पागलों के समान भाला गूँथ कर फिर उसे छिन्न कर देना, अकारण रोना, अकारण गाना और अकारण चुप हो जाना, ये क्रियाएँ किसी हलके गायक की हो सकती हैं, किन्तु, अगर कवि, जो ससार के मस्तक पर आसन जमाना चाहता है, ऐसे निरुद्देश्य काम करे तो उसकी महत्ता नष्ट हो जायगी। जिसने ऊँचा चढ़ कर जीवन की छायातटी का एक दृष्टि में पर्यवेक्षण किया है, जिसने अन्म के पूर्ण और मरण के पश्चात् की रहस्य-छीलाओं पर कल्पना बाँझाई है, जिसने उदय और अस्त में अन्म और यथनिका-पतन का रूपक देखा है, जिसके सामने नये अभ्याय खुले और पुराने बन्द हुए हैं, उसकी दृष्टियाँ इतनी हलकी नहीं हो सकती कि वह मेघों-सा निरुद्देश्य मँडरावा फिरे, पृष्ठों और पक्षियों के साथ अलस-झोड़ा में भग्न रहे। जिसने अधिक से अधिक आघात सहे हैं, जीवन के प्रमासान में अधिक से अधिक अनुभूतियाँ प्राप्त की हैं, अपनेको अधिक से अधिक समीप से पहचाना है, वह अधिक से अधिक बलवान कवि है और सब पूछिये तो उस मात्रा तक कवि है जिस मात्रा तक जीवन ने उसे अपना रूप दिखाया है। उसके लिए कविता केवल जीवन की समीक्षा ही नहीं रह जाती, प्रत्युत्, गम्भीर अनुभूतियों के प्रभाव से वह ससार के अर्थों की टीका, सिन्दगी की छलमलों की वसवीर और उसकी समस्याओं का हल भी बन जाती है। सदा काव्य ज्ञात पौरुष का निनाद है। कला के लिए कला का आराधन या शून्य में गानेवाले गीत-विहग की स्थिति से ऊपर उठने के

पहले कवि को सघर्ष और दुःख की अग्नि में शुद्ध होना पड़ता है। बिना इस शुद्धि के कवि अपनी प्रतिभा को केन्द्रित और ठोस नहीं बना सकता और न सत्य तथा मानवता की उच्च सेवा का बीड़ा ही उठा सकता है। मृत्यु की छाया-तटी से होकर गुजरते हुए मानव-आत्मा की अक्षय आशा तथा उमंग एवं प्रेम की अमरता और अमरता के प्रेम का महागान गानेवाला कवि निरुद्देश्य यात्री नहीं हो सकता। दिल से समझ कर अज्ञान तक आनेवाली प्रत्येक कड़ी को वह बिना सोचे समझे कागज पर नहीं रख सकता। उसकी कल्पना के अगल बगल, भावुकता और दार्शनिकता के पंख लगे रहते हैं। सच पूछिये तो प्रेरणा और भावुकता के आलोक में जगमगाने वाली दार्शनिक अनुभूतियाँ महान् काव्य का मेरुदण्ड हैं।

प्रश्न कला में यथार्थवाद और सादृश्यता के समावेश का है, जिसके खिलाफ कल्पकों का एक बड़ा बल सदियों से यह कह कर उठता रहा है कि काव्य में लौकिक उन्नति का मार्ग ढूँढ़नेवाला समालोचक गलती पर है। कवि हमें यस्तु-जगत की राह कम दिखाता है, मानस-जगत में आदर्श जीवन निर्मित करने की ओर अधिक प्रेरित करता है। कला संसार से हमारा सम्बन्ध बढ़ाती नहीं, बल्कि, इसकी स्थूलता से मुक्ति का मार्ग प्रस्तुत करती है। इनके मतानुसार कला का उद्देश्य सांसारिकता नहीं, अलौकिकता है। यह जीवन की शांति है, आगे ले चलने का साधन नहीं। संक्षेप में, कविता का साम्राज्य संसार में नहीं बल्कि, उस देश में है जो हमारे दुःखों से बहुत दूर है।

अगर बात मजबूत यही हो तो मुझे भय है कि जिस सभ्यता ने 'अफीम' कहकर धर्म का बहिष्कार कर दिया उसके सामने एक दिन घबराती से दूर-दूर उड़नेवाली कला को भी माया टेक देना पड़ेगा। पृथ्वी पर जो नई सभ्यता बसने जा रही है उसका आधार भीतिक प्रेरणायें हैं। स्वर्ग और नरक की कल्पना बड़ी शीघ्रता से उड़ती जा रही है। अमाप्य,

धूमिल और शून्य आदर्श की खोज में मनुष्यों की शक्ति को बर्बाद करनेवाली सारी संस्थाएँ एकके बाद एक गिरती जा रही हैं। प्रेम और रोमांस को मिलानेवाली गॉठ विज्ञान के द्वारा खोली जा रही है। मनुष्य वह चाहता है जो उसे पृथ्वी पर सहायता दे। वह नहीं जो मुलावा देकर उसे अफर्नैस्य बना दे। मानवता का प्राचीन मूल हिल गया है। ईश्वर और धर्म के स्थान पर विज्ञान और उपयोगितावाद बढ़ते जा रहे हैं। यह सौभाग्य है या दुर्भाग्य, यह नहीं कहा जा सकता क्योंकि मनुष्य की सम्यक्ता मनुष्य ही गढ़ता है। ईश्वर ने उसे सम्यक्ता नहीं दी थी। जीवन का प्यार, जीवन का संगठन, जीवन में सौन्दर्य-सृष्टि, घूम फिर कर सभी धर्मों का यही उपवेला है। हमने उन्हें भी अवतार माना जो ईश्वर को नहीं पूजते थे, किन्तु, जिन्हें जीवन से प्यार था। और यह नई सम्यक्ता जीवन के प्यार को लक्ष्य बनाकर बसने जा रही है। नास्तिकता के आधार पर आप इस नये धर्म का निरादर नहीं कर सकते क्योंकि सभी पुराने धर्मों में भी जीवन ही प्रधान था। यह सम्यक्ता अनिवार्य रूप से आ रही है; यह विश्व का आगामी धर्म है; हमारे कलाकारों को इसे नोट कर लेना चाहिए।

मुझे मय है कि ऐसा कह कर मैं सोहरयता के धन्धन में कला को एकदम बौध कर निर्जीव कर देने का अपराधी हो रहा हूँ। मगर, मेरी सफाई, यह है कि आप की तरह मैं भी प्राणहीन कला की पूजा के खिलाफ हूँ। मैं यह मानता हूँ कि बसन्त का गुलाब और कवि के स्वप्न अपने-में पूर्ण हैं, वे किसीको कुछ सिखाने के लिए नहीं होते। किन्तु उस अदृश भेद की सत्ता को कैसे अस्वीकार किया जाय जो एक गुलाब को किशुक से मिल करवा है, जिसकी विद्यमानता के कारण हम गुलाब के पास जाने से मुग्ध पाते हैं और किशुक के समीप जाने से झूठा रंग।

साम्यवाद की रुढ़ता से समझौता करने के लिए कला को मैं साधार

कर रहा होऊँ, सो बात नहीं है। जिस प्रकार साम्यवाद के उदय के पूर्व भी वही राज्य सुखी समझा जाता था जिसकी अधिक से अधिक प्रजा सुखी थी, वसी प्रकार साहित्य के समग्र इतिहास में भी वही कवि विजयी हुआ जिसकी कृतियों में मनुष्य की सत्कृति के लिए अधिक से अधिक स्पष्ट सन्देश था। युगयुगान्त से मनुष्य अपनी चरम उन्नति के लिए चिन्तित-सा आ रहा है, ज्ञान की प्रत्येक शाखा पर, भावना की प्रत्येक डाल पर वह इसी उन्नति या विकास के फल की खोज करता रहा है। जो वस्तु उसके विकास में सहायक नहीं हुई उसकी सत्ता में स्थायित्व लाने के लिए मानव भी सचेष्ट नहीं हो सका। यही कारण है कि जिन कलाकारों की कृतियों बौद्धिक शक्ति से रहित नहीं थीं, जिनकी वाणी रहस्यमयी माधुरी के संचार के साथ-साथ बुद्धि के घरावट को भी ऊपर उठाने में समर्थ थी, उनके सामने संसार ने उन कवियों और कलाकारों को अपेक्षाकृत निम्न स्थान दिया जो केवल फूलों की हँसी और पक्षियों के फलारव का अनुकरण कर रहे थे। कवि-कल्पना और सामाजिक जीवन के बीच सामञ्जस्य स्थापित किये बिना साहित्य आयुष्मान् नहीं हो सकता। छोटी-छोटी, क्षणिक और हलकी भावनाओं का गीत-प्रणयन भी अपनी जगह मूल्य रखता है किन्तु कलाकारों में भेद्य तो वही गिना जायगा जो जीवन के किसी महान प्रश्न पर महान रूप से कला का रंग छिड़फ सके। सच तो यह है कि ऊँची कला कोशिश करने पर भी अपने को नीति और चरित्र के संसर्ग से बचा नहीं सकती, क्योंकि, नीति और सत्य जीवन के प्रहरी हैं और कला जीवन का अनुकरण किये बिना जी नहीं सकती। चूँकि जीवन-मन्यन कलाकार का स्वभाव है और उसका जीवन कल्पना से उद्देशित होकर उसकी ओर उन्मुख रहता है जो सुन्दर और महान है, इसलिए, यह कला की सभी कृतियों में प्रवेश पाने के लिए नीति अपना मार्ग आप बूँद लेती है, उसे कलाकार के सम्मान की प्रतीक्षा

नहीं रहती। इसनाही नहीं, धर्म कभी-कभी उद्देश्य का ध्यानगत रखते हुए भी कवि उसे इस प्रकार प्रदान करता है मानों, यह उसका लक्ष्य नहीं रहा हो, मानों, सौन्दर्य-सृष्टि की क्रिया से ही नीति और पुण्य का आलोक फूट पड़ा हो। सही कला में सुन्दरता नीति-प्रचार का शिकार नहीं होती, उद्देश्य के सामने 'माया' नहीं टेकती। ऊँची कविता का अगर रूप सुन्दर होता है तो उसकी आत्मा तथा उसके अन्तर्गत भाव भी पुण्य को प्रेरित करनेवाले तथा मंगलकारी होते हैं।

सोद्देश्य कला के खिलाफ सारे ठकों से अवगत रहते हुए भी मुझे ऐसा लगता है कि कवि भी सामाजिक जीव है और निरुद्देश्य उसकी जीम नहीं खुलनी चाहिये। सौन्दर्य सूचन की कला में असफल हो जाने पर कवि को पश्चात्ताप होना स्वाभाविक है, किन्तु, अमत्कारपूर्ण सौन्दर्य के छटा को इस सूचना से सिर नीचा करने का कोई कारण नहीं दीक्षता कि अमुक समालोचक ने उसकी कृति में सोद्देश्यता का दोष निकाला है, विप्रेषण उस समय, जब वह उद्देश्य सुन्दरता की गद्दीनी थावर में आवृत हो। कला मौलिक वस्तु नहीं होती, वह तो कृत्रिम है, प्रकृति या जीवन का अनुकरण मात्र है। किन्तु, प्रकृति की जो तसवीर हम साहित्य में देखते हैं उसमें कवि के ही हृदय के रस का रंग होता है। फिर यह समझ में नहीं आता कि कवि प्रकृति के रूप को पीकर उसे उगलते समय तदस्य क्याँ कर रहेगा। काव्य की ज्योति सूर्य की सीधी किरण नहीं, धुँलक, दर्पण या ताल में पड़ा हुआ उसका प्रतिफलित-प्रकाश है। इसीलिये जब हम साहित्य में किसी वस्तु का चित्र देखते हैं तब उसके चारों ओर हमें एक प्रकार का आलोक मिलता है जो कवि की निजी भावनाओं तथा उस वस्तु-विषयक उसकी निजी धारणाओं से निःसृत होता है। वस्तु के साथ कवि की निजी भावनाओं के सम्मिश्रण में ही सत्य और कल्पना का परस्पर आक्षिप्त होना है। चूँकि, चित्र रचने के समय रचयिता के वस्तु

वस्तु विषयक निजी भावों की अभिव्यक्ति आवश्यक हो जाती है, इसलिए उसकी क्रिया तटस्थ नहीं रह सकती। लाख कोशिश करने पर भी कलाकार के जीवन-सम्बन्धी दृष्टि-कोण से आप कला को भिन्न नहीं कर सकते; क्योंकि जीवन ही इसका जन्म-स्थान है, जीवन ही इसका पोषक है और जीवन पर ही इसकी प्रतिक्रिया भी होती है। किसीकी यह उक्ति बड़ी मौजू मादम होती है कि “काव्यगत कल्पना सत्य होती है क्योंकि वह कभी भी आदर्श नहीं होती तथा वह आदर्श भी होती है क्योंकि यह कभी भी सत्य नहीं होती।” जीवन से अत्योन्य सम्बन्ध होने के कारण साहित्य को जाने या अनजाने अपने सौन्दर्य के कोप में जीवन के उद्देश्य को छिपा कर चलना पड़ता है। मिट्टी से कल्पना का सम्बन्ध टूट नहीं सकता। काव्य की सब से बड़ी मर्यादा इसमें है कि वह राष्ट्र की आधिभौतिक उन्नति और विकास तथा उसके स्यूत इतिहास के ऊपर फोमल और पवित्र आकाश घन कर फैलावा रहे—किसी दूरस्थ शंख की मूर्ति ध्वनित होकर हमारी वृत्तियों को गगनोन्मुख किये रहे, हमारी पौष्टिक आनन्ददायिनी शक्ति को सोने नहीं दे तथा उन भावों को जागरूक तथा चेतन्य रखे जो ममकालीन सामाजिक आदर्श के अंग हैं।

प्रेरित और नहीं समझेंगे। से भरे कॉलेज के छात्रों तक ही सीमित रह जाती हैं, गाँवों की ओर फैलती नहीं, शहरों के पढ़े लिखे बाबुओं के दिनों में उतर नहीं पाती हैं ? क्या कारण है कि हमारी जनता की जवान पर हिन्दी की अपेक्षा उर्दू की ही पंक्तियाँ अधिक आसानी से बढ़ जाती हैं ? क्या कारण है कि हमारे संस्कृतज्ञ पाठक गुप्तजी को छोड़कर किसी अन्य कवि के पास ठहर नहीं पाते ? अगर इन कविताओं में कोई अद्भुत चमत्कार प्रच्छन्न है, तो वे समालोचक, ओ इनकी प्रशंसा करते हुए नहीं सकते, पाठकों को उस आनन्द की ओर निर्देश क्यों नहीं करते जिसे वे अपनी विद्या-युद्धि से प्राप्त करने में असमर्थ हैं ? क्या बात है कि हमारे युग के प्रतिनिधि कवियों के ग्रन्थ जनता में यह सहर और उत्साह पैदा नहीं कर सकते जिसके साथ शफाल और घोरा की प्रत्येक कविता उर्दू-जगत में सत्कार पाती रही है ?

- बात चाहे अप्रिय लगे, लेकिन सच तो यह है कि वर्तमान हिन्दी कविता के सुन्दर और सुकुमार फूलों में गहरी विलचस्पी लेनेवाले थोड़े ही लोग हैं। अधिकतर में ये कविचार्य उतनी घुरी नहीं होखी जितनी कि मृत और निष्प्राण, जिन्दा ये कभी थीं भी नहीं। जन्म से ही ये जीवन की ऊष्मा और उसके प्रदाह से वंचित रही हैं। चट्टियों की भोंति नीचे से जन्म लेकर ऊपर की ओर बढ़ने का सुयोग इन्हें मिला ही नहीं। ये अचानक आकाश से चली और धरती पर आने के पहले ही निस्तेज हो गईं। सर्जन के समय इनके रचयिताओं ने उन असंख्य हृदयों की अवहेलना की और उन्हें मुला-सा दिया जहाँ उनके गीतों की अपनी प्रतिध्वनि उत्पन्न करनी थी। समय ने जिनपर नहीं धारा के नेत्र का दायित्व रक्खा, वे कवि एक बहुत बड़े आचार्य की प्राज्ञता, माधुर्य और कल्पनाशीलता के प्रखर आलोक से चकाचौंध में पड़कर अपनी शैली निर्धारित करने में, शायद, गलती

कर गये। रवि वायू सर्वांगीन प्रतिमा के एक ऐसे सर्वोच्च शृंग हैं जो सभी समयों और सभी देशों से प्रायः एक समान देखा जा सकता है। वह अपने जोड़ के कवि के सिवा अन्य सभी लोगों के अनुकरण के परे हैं। उनका सम्बन्ध हमारे समय से नहीं के बराबर था और युग ने हठपूर्वक यह बतलाया कि वह केवल उसीकी सत्ता स्वीकार करेगा, जो उसके सांस्कृतिक घात-प्रतिघातों में भाग ले, उससे आँखें मिलाकर सीधी और पर बातें करे। दुर्भाग्यवश, जिस समय हमें आक्रमणकारी काव्यों का निर्माण करना था, उस समय हम कल्पना की कुदेलिका में अपने को छिपाते रहे, घरती के दुखों से जी बचाने के लिये, आकाश में शरण खोजते रहे। यही कारण था कि यद्यपि हमने लिखा, और खूब लिखा, मगर हम अपने और अपनी जनता के उपयुक्त साहित्य तैयार नहीं कर सके।

आमव युग के स्वप्न फूलों से नहीं, चिनगारियों से सजे जाते हैं। केवल कारीगरी इस युग के तूफान को घोंघने में असमर्थ है। अभिनव सरस्वती अपने को धूल और धुएँ की रक्षता से बचा नहीं सकती। वर्तमान युग का सचा प्रतिनिधित्व करने के लिये हमें इसकी अधिक से अधिक गर्मी को आत्मसात् करना होगा और इसे इतने निकट से जानना होगा कि हम इसकी अनुभूतियों के शिखर-प्रदेश पर खड़े हो सकें। कारीगर के लिये यह शायद आवश्यक न भी हो, लेकिन जिसने अपने समय के प्रतिनिधित्व करने के मनसूबे पोंधे हैं, उसे तो इसके प्रदाहों का, निर्भीक होकर, आलिंगन करना ही पड़ेगा।

यह अच्छा ही हुआ कि पुंसात्वहीन और अभिरास छायाघाव की सृष्टि हो गई (हिन्दी-संसार को यह सूचना देने का पुण्य अमी-अमी प० इलाचन्द्र जोशी ने छूटा है) और आज उसका जनाजा निकाला जा रहा है। प्रसाद, निराला और पन्त की निशानी पर चलती हुई जो पीढ़ी आई है उसके संदेश पूर्णजों की अपेक्षा अधिक निमित्त

और स्पष्ट है तथा वह युग के अधिक समीप है यद्यपि उसमें पहले के सत्वादों की कारीगरी अभी निखर नहीं पाई है। मेरी दलील का समर्थन इस बात से भी होता है कि 'इस पीढ़ी की रचनाएँ समाजोपकों की प्रशंसा के बिना ही, अनायास, जनता में पहुँचने लगी हैं तथा इसके कुछ कवियों ने हिन्दी-प्रान्ता में जो लहर पैदा कर दी है, उससे पहले के भी कुछ आचार्य सजग हो गये हैं और इनमें से कुछ लोग अपने काव्यात्मक दृष्टिकोण में परिवर्तन लाने की आवश्यकता का अनुभव कर रहे हैं।

यद्यपि मैंने बात को सनसनीखेस बनाने के लिए छायावाद की मृत्यु पर प्रसन्नता प्रकट की है, किन्तु अगर पं० इलाचन्द्र जोशी द्वारा उद्घोषित समाचार सचमुच ही सत्य हो तो मैं इसे अपने साहित्य के लिए दुर्भाग्य समझूँगा। खड़ीबोली की कविता को इतिवृत्तात्मकता से स्वीकृत चित्रचित्रना के मोहक दौरा में प्रविष्टित करने का भेय छायावाद को ही प्राप्त है और यद्यपि पाठकों का एक बहुत बड़ा समुदाय कविता के द्रव्य और दृष्टिकोण में ऐसा परिवर्तन चाहता है जो काव्य को अधिक बोधगम्य, प्रेरक तथा शक्तिशाली बना दे, किन्तु कोई पाठक यह नहीं चाहता कि कविता की वह विलक्षणता भी बिदा हो जाय जो उसे छायावाद से मिली है। न हम यही चाहते हैं कि यूरोप में प्रचलित नई से नई टेक्निक का अन्धानुकरण करके हमारे कवि सरल पाठकों की बुद्धि को हैरान किया करें। टेक्निक, विषय से बहुत दूर की चीज नहीं होती। उसका जन्म भाषनाओं की कुरबटों के अनुरूप ही होता है। टेक्निक का विकास अनुकरण पर नहीं, मरुतु हमारे अपने सामाजिक जीवन के भीतर चलनेवाले द्वन्द्वों के अनुरूप होना चाहिए।

यूरोप का वर्तमान वातावरण अच्छे कवियों के विकास के उपयुक्त नहीं है। परस्पर विरोधी 'सिद्धान्तों ने वहाँ वालों की दृष्टि विगाड़ दी

है; भौतिकता की अत्यधिक उपासना से उनके जीवन का आध्यात्मिक रस सूख-सा गया है, और मानव की सूक्ष्माविसूक्ष्म वृत्तियों की वैज्ञानिक टीका ने उनके जीवन को नीरस और कुतूहलविहीन बना दिया है। वहाँ नाज़ी हैं, जो यह मानते हैं कि साहित्य संघर्ष से अलग रह कर जी नहीं सकता—वह संघर्ष जो सारी दुनिया को छिन्न भिन्न और वर्तमान सम्यता को यर्षा कर देना चाहता है—वह संघर्ष जो मनुष्यों की एक जाति (यहूदी) को बन्दर कह कर पुकारता है। डॉ० गोयबेल्स अपने देश के कलाकारों को विनाशी संघर्ष से तटस्थ रहने नहीं दे सकते। वे कहते हैं कि हमारे कलाकार या तो हमारे साथ रहें या फिर हमारे खिलाफ। तटस्थ रहना उनके लिये असंभव है। लिखना हो तो वे हमारे दृष्टिकोण से लिखें, अन्यथा नजरबन्दी के कैम्पों में उनके लिये स्थान सुरक्षित है। और सचमुच ही, जिन कलाकारों की चेतना विलकुल ही मर नहीं गई थी, जिनमें कुछ भी पड़सास बाकी था वया जो सत्य खोजने की सारी शक्तियों से खाली नहीं थे, वे जर्मनी छोड़कर भाग गये या आज नजरबन्दी के कैम्पों में सड़ रहे हैं। वहाँ सामयिक प्ररनों पर लिखी गई पुस्तकों की सूक्ष्मता से छान-बीन की जाती है। नाज़ी महाप्रभुओं के निर्धारित नियमों से कोई एक इश भी हट नहीं सकता। कोई लेखक उन भाग्यहीनों के लिये अपने पाठकों में हमदर्दी भी पैदा नहीं कर सकता, जिन्हें पूँजीवाद अपनी चक्की में पीस रहा है।

तब मार्क्सवादी हैं जो इष्टपूर्वक साहित्य से बेग़नी-संघर्ष की अभिव्यक्ति कराना चाहते हैं। वे चाहते हैं कि दुनिया के लेखक और कवि जो कुछ भी लिखें, साम्यवाद के दृष्टिकोण से लिख और सर्वहारा की विशाल सेना में शरीक होकर लिखें। समय की सहानुभूति का प्रवाह ही सर्वहारा की ओर है और इस घाव के विपरीत चैरना कुछ-कुछ अप्राकृतिक-सा लगता है। फिर वे शक्तियों भी निरन्तर अपना काम

कर रही हैं बिन्होंने बर्नाईशा और रोम्यों-रोजों जैसे धुजुनों को बुढ़ापे में शोयितों का पक्ष लेने को मजबूर किया। कस्तबाजे, पुर्जुआ अपसर्ग के साथ कला के जिस रूप की खिझी बढ़ाते हैं, सभी देशों में उसके पुजारी, सचमुच ही ज्ञान्त्व और, प्रायः, अराध भी होते जा रहे हैं। पुरातन और नूतन सभ्यताओं के संघर्ष से, संसार में जो विकराल वज्र-निनाद उत्पन्न हुआ है, उसमें खौंटी कला के पुजारी इवयुद्धि-से हो रहे हैं और अपने हृदय की बात को धीरज, भोज और निर्मीकता से कहना उनके लिये कठिन हो रहा है। पुरानी सभ्यता कला के साम्यम से अपने दुश्मनों अथवा वदत्य लोगों को यह समझाने में असमर्थ होती आ रही है कि दुनिया के मौजूदा मर्ज का इलाज उसके पास भी है।

सामाजिक आक्चों का प्रभाव कवि पर भी पड़ता ही है, लेकिन अगर ज्ञान-भूमत्कर यह आन्दोलन, कानून और संघों के द्वारा किसी वाद विशेष की उपासना के लिये लाचार किया जाय तो यह उसके साथ और, समग्र साहित्य के साथ सरसर अन्याय है। जो बीज हमारी आत्मा की गहराइयों में उठरी नहीं, जिस वस्तु में हम उत्साह के साथ विश्वास नहीं करते, जिसका ध्यान हमारे अन्तर प्रसन्नता और सच्ची प्रेरणा उत्पन्न नहीं करता, उसको बुद्धिपूर्वक चित्रित करके हम कला का निर्माण कर सकेंगे, या नहीं, यह बात विचारणीय है।

प्रगतिवाद जो हमारे लिए इतना सम्मोहक शत्रु हो गया है, किसी भी प्रकार साम्यवाद का पर्याय नहीं हो सकता। किसी भी वाद में अपने को फिट करने की गरज से जो लेखक अपनी कल्पना के पंख कतर रहा है, अपने स्वप्नों की सीमा संकीर्ण कर रहा है अथवा अपनी सुहासुभूतियों के स्वच्छन्द प्रवाह को रोक रहा है, वह गलती पर है और उसके कार्य प्राकृतिक नहीं हैं। मनुष्य की हैसियत से

कवि का भी यह न्याय-सिद्ध अधिकार है कि वह उन सभी मानसिक दशाओं का अनुभव प्राप्त करे जो मनुष्य के लिये स्वभाविक हैं। मनुष्य जिन जिन चीजों में विलक्षस्पी होता है, उनमें से कोई भी चीज कवि के लिये विषर्जित नहीं समझी जा सकती। कला के द्रव्य का आधिर्भाव तो उन्हीं भावों से होगा जो जीवन के लिए सामान्य और सर्वव्यापी हैं।

मैं कला के गौरव की रक्षा के विचार से बोल रहा हूँ, राजनीति का अनादर मेरा उद्देश्य नहीं। कला अथवा कविता का संयन्ध भौषिकता, कर्त्तव्य और व्यावहारिक जीवन से कुछ भी नहीं है—इस दलील को मैं पाखण्डपूर्ण और हास्यास्पद मानता हूँ। कला राजनीति से ऊँची है अथवा कला के कार्य्य राजनीति के कार्य्य से महान् हैं, इस विवाद में भी मुझे कोई सार दिखाई नहीं पड़ता। मैं यह भी नहीं मानता कि कला के उपासक अनिवार्य रूप से राजनीति के दृष्ट से बाहर ही हैं। वह युग, जो राजनीति को उठाकर मनुष्य के धर्म के पद पर आसीन करना चाहता है, कवियों को भी अद्वैत, शायद ही छोड़े। कला राजनीति से ऊँची न भी हो, लेकिन निरन्वय ही वह राजनीति से भिन्न है। और यह देखा भी गया है कि देश के गीतों की रचना करनेवाले लोग इस चिन्ता में नहीं रहे हैं कि उसका कानून बनानेवाला कौन है। कला अन्तर्राष्ट्रीय है और ऐसे लेखकों की कमी नहीं जिनकी कल्पना राष्ट्र विरोध की सीमा को लॉभकर सार्व-भौमिकता के संदेश के साथ दूसरे लोगों के पीछे जा पहुँचती है। ऐसी अवस्था में अगर आप किसी वाद के मन्थन को स्वीकार करते हैं, तो नाजीवाद के पुजारी बट से कह बैठेंगे—“मानव-संस्कृति की कृत्रिम कल्पना से दूर रहो। विश्व-मन्धुत्व नामकी कोई चीज दुनिया में है ही नहीं—ठीक उसी प्रकार जैसे विश्व-इतिहास की सत्ता काल्पनिक—इतिहास तो केवल भिन्न-भिन्न जातियों का ही होता है।”

कलाकारों के सामने केवल एक ही उपाय है कि वे समय के साथ साथ, और जब कभी संभव हो तो उससे आगे बढ़कर चले और रास्ते में इस घाव की चिन्ता नहीं करें कि राजनीति का कौन-सा रूप अधिक आकर्षक और सुविधा-जनक है। राजनीति हो या साहित्य, सार्वजनिक कल्याण को लक्ष्य बनाकर चलने पर वे कहीं न कहीं आपस में मिल ही आयेंगे।

।। जब तब मैंने इस प्रकार की शिकायत भी सुनी है कि साहित्य में राजनीति को आमंत्रित करने का प्रभाव समसामयिक कवियों पर अस्वास्थ्यकर सिद्ध हो रहा है। शायद, अभिप्राय उस बड़ी सायदास में प्रकाशित होनेवाले साहित्यिक कृशों से है, जो गिने-घुने प्रोलेतेरियन विषयों पर तैयार किये जा रहे हैं। अपने उगते नक्षत्रों की इस स्थूल गति पर मुझे सचमुच ही दुःख है और बहुत अंशों में मैं इलाचन्द्र की के खोम को आयत्त समझता हूँ। लेकिन, दरअसल यह उस घायली शून्यता के प्रति घोर रूप से उठी हुई प्रतिक्रिया का परिणाम है जो आज से २४ वर्ष पूर्व तक हमारे तथा-कथित रहस्यवादी कवियों की रचनाओं में व्याप्त थी। कुछ अंशों में यह साम्यवादी वस्तुवाद के नवीनतम आवरों के अघानुकरण का भी परिणाम है, जो अभी अभी कला के क्षेत्र में नूतन सिद्धान्तों के रूप में प्रविष्ट हुआ है। हमारे वर्तमान प्रगतिवादियों की मनोवृत्ति ठीक वही है जो फ्रान्स के प्रारंभिक दिनों में रूस के साहित्यिकों की थी। लेकिन हमें यह नोट कर लेना चाहिये कि छुद रूसवाले ही साहित्य को राजनीतिक अस्त्र बना देने की निरर्थकता से पदच छूट रहे हैं और इस बात को मानने लग गये हैं कि साहित्य के कर्तव्य उससे ऊँचे और कहीं महान् हैं जिनकी वे इष्टपूर्वक कल्पना कर रहे थे। । । ।

।। हमारे जा सहकर्मी विदेशों में काम कर रहे हैं, उनके अनुभवों के प्रकाश में हमें अपनी साहित्यिक मनोवृत्ति का गंभीर बनाना चाहिये।

सबहारा के साथ कवियों के पक्षपात से मैं न तो दुःखी हूँ और न लज्जित—ओ दुःखी या लज्जित हों, मैं कहूँगा कि उनके अन्दर का मनुष्य मर गया है; मैं उनके निर्धारित विषयों से भी खिन्न या विषण्ण नहीं हूँ, चाहे वे विषयद्राम हों या 'भैंसागाड़ी' अथवा घोषियों और चमारों के नृत्य। उल्टे, मेरी यही कामना है कि वास्तविकता के प्रति हमारा रुख सच्चे अनिपेक्ष का होना चाहिये क्योंकि उसके बिना हम सत्य को चित्रित करने में पूरी सफलता प्राप्त नहीं कर सकते।

यह नया वस्तुवाद अनिवार्य रूप से सोद्देश्य होगा और सोद्देश्यता एक ऐसा बुरा शब्द है जिसकी निन्दा सभी कलाकारों ने की है। लेकिन तो भी दुनिया में ऐसा कलाकार शायद ही गुजरा हो, जो किसी महान् विषय पर क्षिप्रता हुआ सोद्देश्यता से भेदाग बच गया हो। सोद्देश्यता कोई गुनाह नहीं, अगर आप उद्देश्य-प्राप्ति के प्रयत्न में सुन्दरता का विनाश न कर दें। ससार में ऐसा महामन्य क्षिप्ता ही नहीं गया, जो एक साथ ही शिक्षा और कला-सौन्दर्य दोनों ही दृष्टियों से महान् नहीं था। कला की ऊँची कृतियाँ केवल जीवन की समीक्षा ही नहीं करती, बल्कि उसकी समस्याओं का निदान, उसके अर्थों की टीका और कभी-कभी उसका हल भी निकालती हैं। कविता का उद्देश्य जीवन के उपयोगी तत्त्वों का संयोग उन तत्त्वों से स्थापित करना है, जो हमें आनन्द देते हैं। रविशङ्कर को मैंने समय और स्थान से परे माना है, लेकिन मुझे उनके मत से भी "सत्य की पुकार पर सर्जन-समर्थ मानवात्मा के उत्तर" से ही कला का जन्म होता है।

हमारे समय में कविता का जो रूप निखर रहा है, वास्तविकता उसकी जान होगी, और सच पूछिये तो मैं उन रचनाओं का आदर नहीं करता जो मिट्टी की पुकार का किसी न किसी रूप में उत्तर नहीं देती हों। बरती पर एक नये प्रकार के मनुष्य का जन्म हो रहा है और हमलोग उसीके युग के जीव हैं। चाहे हम आकाश में

‘बढ़ते हों या घरती पर धूम रहे हों, लेकिन हमारी आँखें उसी मनुष्य पर केन्द्रित रहनी चाहिये। यह कहना गलत है कि यह वस्तुवाद हमारी ‘कल्पना’ की ‘बढ़ान या हमारे रंगीले स्वप्नों के लिए बाधक होगा अथवा हमारी भाषा की रागात्मक क्रीड़ा में किसी प्रकार भी हस्तक्षेप करेगा। कल्पना के बिना किसी भी कला में रमणीयता नहीं आ सकती और न कलाकार ही अपने ‘अनुकूल’ वातावरण तैयार कर सकता है। लेकिन, वस्तुवाद की नई कल्पना विकास की सच्चाई के आधार से उठेगी—छायावाद की निस्सार उड़ान की तरह नहीं, जो ‘आध्यात्मिक’ लोक में भुवकियों खगाने का स्वाग रचकर ‘घोंसक साधारण पाठकों की बुद्धि को हैरान करवा रहा। हमारी ‘कल्पना हमारी दुनिया पर फैलनेवाले ईश्वर या वायुमण्डल के समान होगी, जिसमें हमारी घरती के पीछों की गन्ध भरी रहेगी। हमारे स्वप्नों में जागसि के ही वे ‘विम्व होंगे, जो आँख खगने पर पलकों में भँवरया करते हैं। हमारी दृष्टि ऐसी होगी कि हम सामने के अन्धकार को भेद कर उस सूक्ष्म पन्थ को देख सकें जो भविष्य के गहर में गया है। वस्तुवाद का जो रूप अपनी ‘नाक’ से आगे नहीं देख सकता, वह अन्धा है और उसे निस्सार कल्पना से भी कहीं हिये समझना चाहिये।

‘चूँकि, वस्तुवाद का उद्देश्य जन-समूह तक पहुँचना है, इसलिये इसकी रचनाएँ सुन्दर के साथ प्रसादमयी भी होनी ही चाहिये। हम दूसरों के लिये नहीं लिखते—ऐसा कहनेवाले कवि अपने को हास्यास्पद बनाते हैं। सच पूछिये तो स्वान्तःसुखाय के साथ-साथ हम उनके लिये भी लिखते हैं, जो हमारी कवियों को पढ़ने के इच्छुक हैं। अगर कवि यह चाहता हो कि वह जनता से अलग—विस्तृत अलग होकर रहे, तो फिर उसके लिये छापेखानों की जरूरत नहीं रहनी चाहिये। परन्तु, पाठकों को भी एक भ्रम का त्याग कर देना

होगा। साहित्य युग का प्रतिविम्ब है, इस कहावत को उन्हें भूल जाना चाहिये। अगर साहित्य युग का प्रतिविम्ब मात्र होता, तो वह युग को ठीक उसी प्रकार चित्रित करता जैसा कि सचमुच वह है। लेकिन तो बात है नहीं। युग को चित्रित करते समय कवि तटस्थ नहीं रह पाता तथा वर्य वस्तु के साथ उसके संबंध की प्रतिक्रियाओं को भी लिख जाता है। इससे सिद्ध होता है कि साहित्य युग का विम्बमात्र नहीं, बल्कि उसकी व्याख्या और निर्माण का प्रयास है। हमलोग फोटोग्राफर नहीं होकर उस दल के छोटे-बड़े सदस्य हैं, जो युग की भाव-दशा की रचना करता और उसे सही रास्ते पर सही कदम रखने में मदद देता है। साहित्य इतिहास की धोँदी नहीं, बल्कि उसका सहायक है। †

† पेरिया कवि-सम्मेलन (१९९८) के अध्यक्ष-पद में दिया गया अभिभाषण।

वर्तमान कविता की प्रेरक शक्तियाँ

किस प्रकार व्यक्ति-विशेष के हृदय में चलनेवाले द्रव्य अपनी अभिव्यक्ति के लिये शैली-विशेष का जन्म देते हैं, उसी प्रकार युग-विशेष की वैधेनी भी विशेष प्रकार की शैली में प्रकट हुआ करती है। समय के हृदय में घटित होनेवाले आध्यात्मिक संकट जब अपनी अभिव्यक्ति का मार्ग खूँड़ने लगते हैं तब साहित्य में क्रांति का आह्वान होता है और नई शक्तियाँ अपना रूप ग्रहण करती हैं। समय अपना काम चुपके-चुपके करता है और आनेवाले परिवर्तन के लिये उसके पूर्वयोजन की सूचना यही ही सूझ होती है। जब ब्रजभाषा के स्थान पर खड़ीबोली काव्य की भाषा के रूप में प्रकट हुई तब कौन जानता था कि यह आयोजन आगामी युगों के सूफान को हिन्दी-कविता में बाँधने की तैयारी थी? ब्रजभाषा को छोड़कर खड़ीबोली के बोले में खड़ी होकर हिन्दी-कविता ने अपने को गद्य के अत्यन्त समीप पाया। 'भात अनूठी चाहिए भाषा कोऊ होय' की सत्यता पीछे चलकर प्रमाणित हुई। उस समय तो यही समझा जाता था कि खड़ीबोली गद्य की बोली है। और सचमुच ही, खड़ीबोली में कविताएँ रचने वाला कवि उन सारी सुविधाओं से वंचित था, जो सत्कासीन अनमत से काव्य की मानी हुई भाषा में रचना करनेवाले कवियों को सहज ही प्राप्त थी। कविता का प्रतिलोम विज्ञान है, न कि गद्य। जब हम काव्य भाषा जैसे शब्द का प्रयोग करते हैं तब हमारा अभिप्राय उस

भाषा से भिन्न होता है, जो विज्ञान की भाषा है—जो धारवातों का ठीक-ठीक व्योरा देती है, जिसका प्रयोग उन चीजों के लिखने के लिये होता है जिनका चिन्तन, विकास और लेखन, सभी कुछ गद्य में ही होता है और जो स्पष्टता की हत्या किये बिना पद्य में लिखी ही नहीं जा सकती। इसके विपरीत, कविता या कवि की भाषा कल्पना, भावोत्प्रेक, चित्र और काव्यात्मक अनुभूति की भाषा होती है और खड़ीबोली का कवि अगर कवि की तरह प्रसिद्ध होना चाहता था, तो उसके सामने केवल यही उपाय था कि वह विरोधी जनमत के सामने अपनी रचनाओं के द्वारा यह सिद्ध कर दे कि उसकी भाषा सबेरे भाषाओं में कल्पना, अनुभूति और चित्र की भाषा है। लेकिन तब तक खड़ीबोली की काव्यगत समताओं और उसकी प्रच्छन्न संभावनाओं का अनुसन्धान नहीं हो पाया था। अतएव, खड़ीबोली के आरंभिक कवियों की रचनाएँ, प्रायः, गद्य और कविता के बीच की चीज रही। लेकिन, सर्वत्र ही इन रचनाओं में एक घड़ना हुआ दृष्टिकोण था, जो प्राचीन कवियों की सरुणी उपासना और ईश विनय से भिन्न था। समय चुपके-चुपके ऊबड़-खाबड़ जमीन को तोड़कर उस घारा के लिये समतल का निर्माण कर रहा था, जो शीघ्र ही बड़े वेग के साथ हिन्दी में प्रवाहित होनेवाली थी।

खड़ीबोली की संभावनाओं का अनुसन्धान जारी था कि अचानक हिन्दी में रोमांसवाद का उदय हुआ। रोमांसवाद जीवन के असंतोष का दूसरा नाम है और, प्रायः, सभी देशों के साहित्य में इसका प्रवेश वहाँ के राजनैतिक आगरण के साथ होता आया है। जीवन की वर्तमान दुरवस्थाओं से ऊब कर, अपने आस-पास की दुनिया से अमृतुष्ट होकर, जब समाज नूतनता की कामना करता है तब उसके साहित्य में रोमांसवादी कवि और लेखक पैदा होने लगते हैं। रोमांसवाद का प्रेम या रतिपरक भावों से जो प्रख्यात गठबन्धन है,

यह इसका कोई मौखिक अथवा स्वामौखिक गुण नहीं, बल्कि कुसंग जनित संस्कारों का एक लक्ष्य नाम है। कृत्स्न, विरूप तथा अप्रिय वर्तमान के ध्वंस पर नूतन समाज की रचना करना इसका प्रधान लक्ष्य रहा है। नवीनता, नयीनता और केवल नवीनता, रोमांसवाद के हृदय का अन्वर्णाद है। अपने इसी ध्वंस और नव-निर्माण की प्रेरणाओं के कारण इसका रुख सर्वत्र ही विद्रोही रहा है और हिन्दी में साम्यवादी आन्दोलन के प्रति रोमाण्टिक कविता का जो सहानुभूतिपूर्ण वर्ताव है, उसका प्रधान कारण भी दोनों की विद्रोह-प्रियता ही है।

हिन्दी में रोमाण्टिक जागरण के प्रभावों ने अपने को कम से कम चार रूपों में व्यक्त किया, यद्यपि यह नहीं कहा जा सकता कि इनमें से किसी एक वर्ग के साहित्यकार में श्रेष्ठ तीन लक्षणों का सूर्यया अभ्यास था। सबसे पहले वे वे जिन्होंने रोमांसवाद से कर्म की प्रेरणा ग्रहण की और देश की राजनैतिक अवस्थाओं को बदलने के लिये रणक्षेत्र की ओर बढ़े। उनके जीवन का कर्मपथ अत्यन्त यत्नवान था, और यद्यपि, साहित्य को उन्होंने सेवा के सामने गौण माना, तो भी उनकी वाणी में जामत राष्ट्र का हृदय धड़कने लगा और उनके देश-भक्तिविह्वल स्वर एक अनिर्ष्वनीय विदग्धता के साथ समग्र हिन्दी आकाश में गूँजने लगे। भारतीय आत्मा, नवीन और सुमद्राकुमारी, कुछ ऐसे कवि हैं, जिनकी वाणी ने आरंभ में हिन्दी-जनता के हृदय में सबसे बड़ी आकुलता उत्पन्न की और जिनकी आवाजों को सुनकर वह और भी नई आवाजें सुनने को उत्कण्ठित हुईं। लेकिन, स्मरण रहे कि इनकी कविताएँ सार्वजनिक आन्दोलन का माध्यम या किसी प्रकार के राजनैतिक प्रचार का साधन नहीं थीं। जीवन के अनुरूप ही कवियों के हृदय में भावों का उद्रेक होता है और ये कविताएँ देशभक्ति की मनोदशा में उन कवियों के अपने ही मनोभावों की

अनुभूति थीं। जिन प्रेरणाओं ने उन्हें देश-सेवा के लिये अग्रसर किया, वे ही प्रेरणाएँ उनका काव्य-द्रव्य और काव्यात्मक अनुभूति भी बन गई। माखनलालजी की कुछ कविताओं को मैं विस्मय की दृष्टि से देखता हूँ और यह मानता हूँ कि भारत की यह आत्मा यह की यह शिक्षा है जो जलते-जलते गाती और गाते-गाते जला करती है।

दूसरी श्रेणी में वे लोग थे, जिन्होंने सामने की दुनिया से असंतुष्ट होकर अतीत की ओर दृष्टि फेरी और 'वर्तमान की चित्रपटी' पर भूतकाल को संभाव्य बनाने की चेष्टा करने लगे। पीठ पर की आँख भी रोमांटिक आन्दोलन की देन है। वर्तमान के दुःख को हम अतीत के ध्यान में भुलाना चाहते हैं। यह भी एक प्रकार का पलायनवाद है, जो कवि को सामने की दुनिया को भुलाने में सहायता देता है। ऐसा भी होता है कि नवनिर्माण के लिये आप्रत और स्फुरित समाज आदर्श की खोज करता हुआ जीवन की आदिम अवस्था तक जा पहुँचता है और सोचने लगता है कि, यदि मानव अधिक सुखी और संतुष्ट था। हम इसे रोमांसवाद की प्राचीनता-प्रियता कह सकते हैं।

तीसरी श्रेणी के लोगों में भी रोमांटिक भावों का आवेग अत्यन्त बलवान था। वे भी वर्तमान समाज से असंतुष्ट थे और उन प्रचलित शक्तियों से भी पूर्ण रूप से परिचित थे, जो समग्र भारतवर्ष को हिला रही थी और जिनके कारण ही हिन्दी में रोमांसवाद का प्रवेश हुआ था। इनकी कविताओं से स्पष्ट है कि इन्होंने भी वस्तु-जगत को अजनबी समझा, उसे प्रतिक्रियागामी और अकाव्यात्मक पाया तथा उसके प्रति अपना विरोध प्रकट करना चाहा। लेकिन उनके सामने इस विरोध का सबसे सुगम मार्ग पलायनवाद था। अप्रिय मानव-जगत से बढ़कर वे चाँदनी के लोक में पहुँचे जहाँ जीवन की लौह-शृङ्खलाएँ पिघल कर कोमल-मीठे गीत बन जाती हैं। पलायनवाद से लोग चिढ़ते हैं, क्योंकि यह कर्मक्षेत्र से भाग लड़ने होने का नाम है। सुद

पलायनवादी कवि भी इस विशेषण से भेंटता है। लेकिन मैं नहीं समझता कि जिस कवि ने मानवीय चेतना की सीमा विस्तृत की है, कल्पना के पर फैलाकर मानव-मन का विस्तार नापा है, जीवन के ईथर (Ether) में विहार करते हुए मनु और असृत के गीत गाये हैं, मनुष्य को ऊर्ध्वगामी होने का संकेत दिया है और अपनी अनुभूति के सुन्दर से सुन्दर चरणों का इतिहास साहित्य-वेषता को अर्पित किया है, उसे ललित क्यों होना चाहिये। कहते हैं, एक दिन सूर और तुलसीदास साथ-साथ किसी सड़क पर घूमने निकले कि एक तरफ से मतवाला हाथी निकला। सूरदास ने जो वस्तुस्थिति समझी तो एक तरफ को भाग चले। तुलसीदास बोले—“महाराज ! डरने की कोई बात नहीं। घनुप-बाणवाला मेरा आवर्श मेरे साथ है।” लेकिन सूरदासजी यह कहते हुए भागते ही गये कि “महाराज ! सो तो ठीक है, लेकिन मेरा आराध्य नन्हों मुन्ना बालक है। उसे मैं संकटों में नहीं छोड़ सकूँ।” लेकिन इतिहास साक्षी है कि घनुप-बाणवाले राम और नन्हें-मुन्ने कृष्ण, हिन्दू-हृदय पर दोनों ही का शासन रहा है। और सच पूछिये तो साहित्य तो बहुत कुछ श्रीकृष्ण के समान है जो सुद तो शस्त्र नहीं धँठाता, लेकिन, जिसकी दीप्ति प्रत्येक शूरमा के हाथ की छलवार को तेज कर देती है।

अब यह धारा बच जाती है जो छायावाद की कुछ प्रत्यक्ष विशेषताओं का प्रतिनिधित्व करती थी। इसके अन्दर वे सभी महान् कवि आते हैं जिनमें छायावादयुगीन चेतना ने अपना चरम विकास प्राप्त किया था। इन कवियों की कल्पना-शक्ति अत्यन्त प्रयत्न और विचार बड़े ही व्यर्थान ये, लेकिन इनकी भावुकता इतनी सजीव थी कि उसके सामने इनके दूसरे गुणों का अस्तित्व ही नहीं रह गया। इनमें अपने अन्तर्वासी कवि के लिए गहरी ममता

और अपने विशिष्ट गुणों के लिए एक तरह का नाज था। वे सबसे पहले अपने आपको प्यार करनेवाले कवि थे और चाहते थे कि संसार भी उन्हें उसी दृष्टि से देखे जिस दृष्टि से अपने आपको वे स्वयं देखते थे। लेकिन जब संसार ने अपेक्षित सदानुभूति नहीं दिखाई तब इसे उन्होंने उपेक्षा समझा और संसार की ओर से मुँह मोड़कर अन्तर्मूखी हो गये। अपने आस-पास की दुनिया के प्रति जैसा तीव्र विराग और गहरा असंतोष इनकी कविताओं में ध्वनित हुआ वैसा अन्यत्र दृष्टिगोचर नहीं हुआ। मेरे जानते यह भी रोमांटिक विद्रोह का ही एक रूप था जो अप्रिय, कुत्सित और सहृदयताविहीन समाज के विरुद्ध वैयक्तिक दृष्टिकोण लेकर खड़ा हुआ था। जब विरग की उपेक्षा से भावुक व्यक्ति के दिल पर चोट लगी, जब उसे यह मालूम हुआ कि सहृदयताहीन वास्तविक विश्व के साथ उसके हृदय का सामंजस्य किसी प्रकार भी स्थापित नहीं हो सकता, तब उसने अपने भीतर की दुनिया में प्रवेश किया और ऐसी अनुभूतियाँ लिखने लगा जो उसकी अपनी थीं। कर्मपक्ष में व्यक्तिवाद कोई अच्छी चीज नहीं है, क्योंकि इससे समाज को एक बना रखनेवाली शृङ्खलाएँ ढीली होती हैं और इसकी स्वीकृति से समाज का अस्तित्व ही समाप्त हो जाता है। लेकिन, ज्ञान-पक्ष में यह मनुष्य के मस्तक को स्वाधीन चिन्ता की ओर रित करता है। हिन्दी-साहित्य को इसके शुभ गुणों के प्रसाद कई रूपों में मिले। धायायाद-युग के सभी हिन्दी-कवि किसी न किसी अंश तक वैयक्तिक थे—यहाँ तक कि पुरातन कवियों की भी अधिकांश कविताएँ उनकी अपनी मनोदशाओं की अनुभूति थीं। व्यक्तिवाद ने रुढ़ियों की अपहेलना करके स्वाधीन चिन्तन और स्वच्छन्द शैली को जन्म दिया और उस क्रान्ति को पूर्ण

किया जो रोमाण्टिक जागरण के साथ हिन्दी-साहित्य में छलु छलु थी। व्यक्तिवादी कवियों ने हिन्दी की बड़ी सेवा की। उन्होंने बाहर-विचरनेवाली फल्पना को अन्तर्मुखी किया, अपने ही भीतर की दुनिया में अनुसन्धान करते हुए सुन्दर और कभी कभी अत्यन्त तीखे स्वप्नों के चित्र उतारे तथा आत्मकथा के रूप में अच्छी से अच्छी कविताएँ दीं। प्रेम और विरह के नये आदर्शों की सृष्टि की। मन्तव्य को स्पष्ट करने के लिए अनेक में से में केवल दो पुस्तकों के नाम लेता हूँ। द्विज जी की 'अनुमूति' और श्री लक्ष्मीनारायण मिश्र 'रघु' का - 'अन्तर्जगत' छायावादी युग की बहुत बड़ी देन हैं। जिस समय छायावाद को लेकर हिन्दी में घनघोर आन्दोलन छिड़ा हुआ था, उस समय, नये स्कूल को स्थापित करने के लिए जितने भी लेख प्रकाशित किये जाते थे उनमें "अनुमूति" की कविताओं का उद्धरण अनिवार्य रूप से रहता था। वैयक्तिकता छायावाद की सबसे बड़ी स्वभावगत विशेषता थी और उसका रसमय परिपाक द्विजजी की कविताओं में बहुत आरम्भ में ही हो चुका था। नई शैलियों को सबसे पहले हृदयगम कर लेनेवालों में 'अनुमूति' के कवि का प्रमुख स्थान था। पन्तजी की 'मौन निमंत्रण' और द्विजजी की 'अपि अमर शान्ति की धननि अलन' कविताएँ हिन्दी में कितनी बार और कितने विभिन्न प्रसंगों पर उद्धृत हुईं यह गिनती के बाहर है। 'अन्तर्जगत' और 'अनुमूति' की कविताओं के पढ़ने से यह साफ साहिर होता है कि प्रेम का बाध संसार में सब से सुन्दर और सब से मयानक चीज है। इस भाव से मनुष्य का हृदय ही नहीं, इसकी आत्मा भी फट जाती है और ज्यों-ज्यों इसका विस्तार बढ़ता है त्यों-त्यों मनुष्य भी गहरा और विस्तीर्ण होता जाता है।

लेकिन, जिस व्यक्तिवादी दृष्टिकोण ने रोमांसवाद को साहित्यिक

क्रान्ति को पूर्ण करने में सहायता पहुँचाई, ठीक उसीके दुरुपयोग ने उसके विरुद्ध प्रतिक्रिया का जन्म दिया। अधिकांश में व्यक्तिवादी कविता की अनुभूतियाँ उनके अपने ही जीवन की आध्यात्मिक घटनाएँ थीं और स्वभावतः ही, अनन्त उन अनुभूतियों को अपनी नहीं कह सकती थी। खुद वे कवि भी, अधिकांश में, उन्हें वैयक्तिक ही मानते थे। कई बार ऐसा हुआ कि अपने को अनन्त तथा मोटा का प्रतिनिधि माननेवाले आलोचकों ने कई कवियों से उनकी कविताओं के बारे में प्रश्न किए। लेकिन 'मधवा मूख बिछो जा टीका' सुनकर निर्यात् रह गए। अनन्त उन चीजों का आवर नहीं करती जिनमें उसकी रुढ़ धारणाओं (Prejudices) के लिए कुछ भी स्थान नहीं हो। यह चाहती है कि जब कवि किसी वस्तु या विचार का वर्णन करे तो वह अनन्त के अच्छे या बुरे लगने का ध्यान रखे। यहाँ एक बात विचारणीय है कि व्यक्ति का अच्छा या बुरा लगना, बहुत अंशों में, समूह के अच्छा या बुरा लगने के ही समान होता है। लेकिन, यह सभी सम्भव है जब व्यक्ति में इस बात की जागरूकता हो कि यह समूह का सदस्य है। परन्तु जहाँ व्यक्ति की दृष्टि में अपना ही व्यक्ति स्व सर्वप्रधान हो उठता है, उसे अपने ही विचारों, स्वप्नों और अनुभूतियों का मोह घेर लेता है वहाँ वह समाज के लिए अपरिचित हो जाता है, और कोई आश्चर्य नहीं कि तब व्यक्ति की वाणी समूह का मनोरंजन नहीं कर सके और समूह को इस शिकायत का मौका मिल जाय कि व्यक्ति अपने ही सुख के लिए लिखता है। उसे समूह के सुख का ध्यान नहीं है। इसी शिकायत को लेकर हिन्दी में प्रगतिवाद का जन्म हुआ, यद्यपि जन्म के बाद दूसरी-दूसरी दलीलों से भी उसकी अनिवार्यता सिद्ध की जा रही है, यथा, "कर्म के साथ ज्ञान का असहकार साहित्य को निष्पाण बना देता है", अथवा "निष्प्रेषित और उपेक्षित मानवता का पक्ष साहित्य को लेना पड़ेगा" इत्यादि। यह भी ध्यान देने की बात है कि हिन्दी में पहले

पहले “कवि कुछ ऐसी धान सुना दे” का शंख फूँकनेवाला कवि जनता के सुख-दुख में हाथ घटाने वाला कर्मठ मनुष्य था। प्रगतिवाद ने थोड़े ही दिनों में काफी उन्नति कर ली है—यहाँ तक कि बादलों की रंगीनियों से उतर कर कोमल-ग्राह्य कवि भी हथौड़ों की मूठ पर हाथ का जोर आनमा रहे हैं—लेकिन शिकायत बदस्तूर जारी है। आये दिन आपको अखबारों में ऐसी कविताएँ मिलती ही रहती हैं जिनमें छोटे और बड़े, सभी प्रकार के कवि अपने भाइयों को प्रगतिवादी बनने का उपदेश दिया करते हैं।

प्रगतिवाद साहित्य है या राजनीति, इस विषय को लेकर काफी विवाद चल रहा है। राजनीति तो यह क्या होगा, अधिक से अधिक उसे हम सोवियत साहित्य कह सकते हैं। ऐसा दीखता है कि जहाँ यह छायावाद के व्यक्तिवादी दृष्टिकोण की प्रतिक्रिया या साम्यवादी प्रचार के कारण दक्षिण वर्ग के प्रति चिन्तकों के हृदय में जगी हुई सहानुभूति का परिणाम है, वहाँ यह वैज्ञानिक युग की भी देन है जो हर चीज में सब से पहले उपादेयता की खोज करता है। लेकिन, अगर हम मनुष्य को केवल रोटी-दाल का चंभ नहीं मानते हों, तो यह भी मानता पड़ेगा कि मनुष्य के मानसिक विकास, सांस्कृतिक विस्तार और उसके भीतर व्यक्तित्व के निर्माण में प्रगतिवाद से पहले का साहित्य भी बहुत ही उपयोगी रहा है। इसलिए मैं यह समझता हूँ कि वर्तमान प्रगतिवाद जीवन और इतिहास के नव निमाण में साहित्यिकों के सीपी तरह से भाग लेने की चेष्टा का परिणाम है। लेकिन, इस चेष्टा के परिणाम स्वरूप साहित्य का कर्मपत्र ही प्रसन्न हो रहा है। उसका ज्ञानपत्र न्यून पड़ता जा रहा है। एक बार ज्ञान ने कर्म को छोड़ दिया था, अब ऐसा लगता है कि कर्म ही ज्ञान को छोड़ने जा रहा है। नन्दन-फानन में घूमनेवाली परी को आदम की बेटी के साथ बैठ कर मुर्खी फूटते देख कर, हर्ष चाहे जितना भी हो, लेकिन यह ग्लानि भी होना स्वामयिक

है कि बौंसुरी को साठी का काम करना पड़ रहा है और रंगीनियों में उड़नेवाली कल्पना चिमनियों की मैली साँसों में अकुला रही है। लेकिन, मैं मन को यह कह कर समझाता हूँ कि यह आपद्धर्म है। वास्तविक जीवन में ही हम कोमलांगी, मुशोभना देवियों को कार-खानों में खटते देख रहे हैं। कोई आश्चर्य नहीं कि कला जीवन का अनुकरण करे, क्योंकि यह तो उसका नैसर्गिक धर्म ठहरा।

जीवन के सघर्षों ने साहित्य को प्रसित कर लिया है और प्रेमा दीखता है, मानों, साहित्य को भी समझाक्षीन समस्याओं से गुत्या-गुत्थी करने में आनन्द मिल रहा हो। दूसरी ओर, मिट्टी से जरा ऊपर उठ कर ईयर-ईयर चलने वाली बाग़देवी साहित्य को अपनी ऊर्ध्वगति की याद दिला रही है। साहित्य की अवस्था सचमुच ही चिन्तनीय है।

मनुष्य शरीर के लिए सुख और आत्मा के लिए उन्नति तथा विकास चाहता है। लेकिन, इतिहास बतलाता है कि शारीरिक सुख के लिए आत्म-हनन करने वाले और आत्मोन्नति के लिए शरीर को सुखा खाने वाले लोगों की क्षुधियाँ परस्पर विरोधी रही हैं। साहित्य का पालन-पोषण, प्रायः, अपरिमित के बातावरण के बीच हुआ है। माइकेल ए अलो ने मरने के समय जो दुनिया की सब से बड़ी वसीयत लिखी थी वह यह थी—*I bequeath all that I have—my body to Earth and my soul to God* लेकिन, प्रगतिवाद का आग्रह है कि इन दोनों के बीच, विरोध को मिटा कर, समन्वय की स्थापना संभव है। वह इस उद्देश्य को प्राप्त करने के लिए अग्रसर हो रहा है कि उन्नत मन के निवास के लिए शरीर का सुखमय होना अनिवार्य है। उन्नत मन और सुखमय शरीर के संयोग के आदर्श को वह सचके लिए सुलभ कर देना चाहता है। वर्गवाद से पृष्ठा, समाज की वर्तमान रचना से विद्रोह, पाप और पापी दोनों के प्रति

शोभ और ईश्वरीय न्याय में अविश्वास, ये कुछ ऐसे लक्षण हैं जो प्रगतिवाद को एक साथ ही आदर्शनीय और भयंकर बना देते हैं। किन्तु, प्रगतिवाद मनुष्य की स्वाभाविक न्यायप्रियता और त्यागमयता में विश्वास करता है और यह मानता है कि सामाजिक क्रान्ति की भित्ति पर जिस नूतन समाज की रचना होने जा रही है वह मानव स्वभाव के अत्यन्त अनुकूल होगा। प्रगतिवाद की प्रेरणाएँ उसके आदर्श से आ रही हैं। वह ऐसा पथिक नहीं है जिसे अपने निर्दिष्ट लक्ष्य का ज्ञान नहीं हो। वह इस विश्वास के साथ आगे बढ़ता जा रहा है कि वर्तमान दुरवस्थाओं से निकल कर मनुष्य सार्वजनिक आनन्द के देश में प्रवेश कर सकता है। जीवन की दुरवस्थाओं से निराश होकर विरक्त हो जाने और उन्हें बदलने के मनसूबे से उत्साहित होकर कार्य में लग जाने में स्पष्ट भेद है। पाषाणों और विफलताओं को देख कर विरागी उपोवन की राह लेता है, लेकिन, कर्मशील गृहस्थ संघर्ष में जुक्त कर उन्हें पराभित करता है। प्रगतिवाद को उस विरक्त और निराश मनुष्य की उपाधि देना मूल है जो वर्तमान सामाजिक संगठन के अपवित्र रूप पर सिर्फ चिढ़ कर रह जाता है अथवा यह सोच कर ससार से विमुख हो जाता है कि मनुष्य के स्वभाव की शुद्धि नष्ट हो गई है। उसको पुनः संस्कार असंभव है, अतएव किसी प्रकार की चेष्टा करना व्यर्थ है क्योंकि 'सूर्य' की यकीनियतों चित्रों के श्मशान में खेला रही हैं जहाँ ऐसे प्राणहीन वृक्ष खड़े हैं जो छाया नहीं दे सकते या ऐसे उपलब्ध-पुष्प हैं जिनके भीतर खल का कोई नाद अवशेष नहीं है।

आदर्शहीन साहित्य अल्पायु होता है। विफलताओं को कबूल कर लेने से मनुष्य की शक्तियाँ क्षीण हो जाती हैं और संघर्ष की उपादेयता में से उसका विश्वास लुप्त हो जाता है। लेकिन, जिसके पास आदर्श है वह किसी प्रकार की विफलता को स्वीकार नहीं कर सकता।

प्रगतिवाद के जिस रूप की फल्पना मैं ग्रहण कर सका हूँ उसका मंगलमय आदर्श मानवात्मा की एकता का द्योतक तथा मनुष्य की प्रीति का व्यञ्जक है। मैं मानता हूँ कि यह आदर्श प्रगतिवाद की नहीं वेन नहीं है। लेकिन, जिस युग में प्रेम के आदर्श की मोहकता प्रायः सभी विरलेपणों की भेंट चढ़ गई हो, आध्यात्मिक तृप्ति की प्रेरणाएँ मानव जीवशास्त्र ने छूट सी दी, भ्रष्टा, विश्वास, धर्म और नैतिकता का शुमार मनुष्य की आदतों में हो रहा हो, मानव-समाज की परंपरागत चेतनाओं को वैज्ञानिक दृष्टि के शर घेध रहे हों और अनवरत दुःख शोक के दीघ मनुष्य को हड़ रखनेवाली सारी सूक्ष्म-भार भावनाएँ विज्ञान के द्वारा विरिल्लष्ट हो जाने पर सारहीन और खोखली लगती हों, उस युग में मनुष्य के प्रेम का आदर्श, मेरी समझ से, साहित्य के लिए कुछ छोटा लक्ष्य नहीं है। ❀

सामकालीन सत्य से कविता का वियोग

अक्सर मैंने साहित्यिकों के बीच यह कानाफूँसी सुनी है कि सामयिक जीवन की व्याख्या करनेवाला साहित्य चिरायु नहीं होता तथा अमरत्व प्राप्त करने के लिए उसे केवल सन्धी वस्तुओं पर अपने को केन्द्रित करना पड़ता है जिन्होंने मनुष्य के साथ जन्म लिया और मनुष्य के साथ ही मिटनेवाले हैं। इस धारणा का आधार यह माना जाता है कि संसार के सभी प्रमुख काव्यों में उन कथानकों का उपयोग हुआ है जो काव्य-रचना के समय में नहीं, बल्कि उससे सैकड़ों-हजारों वर्ष पहले ही घटित हो चुके थे। इस व्याकरण से यह भी समझा जाता है कि प्राचीन विषयों का चुनाव पसन्द के चलते नहीं, बल्कि अनिवार्यता के कारण होता है क्योंकि अतीत की घटनाओं के आयुर्वक्ष की जाँच हो चुकी है और वर्तमान की अमरता अभी संदिग्ध है।

सामयिकता के विरोध में मानव के शारवत भावों की भी दुहाई दी जाती है, लेकिन, यह यत्नसाया नहीं जाता कि वे भाव कौन से हैं जो मनुष्य के जन्म के बाद उत्पन्न और उसकी मृत्यु के पहले ही विलीन हो जाते हैं। और न इसका ही उद्घाटन दिया जाता है जब कोई सभी काव्य-प्रतिभा सामयिक भाषों को अपनाकर विनष्ट हो गई हो। मनुष्य का कोई भाव एक द्वार उदित होकर सदा के लिए अस्त नहीं हो जाता और न कोई दूसरा सदैव प्रधान ही रहता है। जीवन की परिस्थिति

और समय के वातावरण के अनुसार मनुष्य के अन्दर सामयिक भावों का जागरण होता रहता है जो समकालीन जीवन में प्रधान रहते हैं। युग के आलोक में इन्हीं भावों का ताप रहता है और तत्कालीन दृष्टि का निर्माण भी इन्हींके आधार पर होता है। सामयिक दृष्टि का सम्बन्ध समकालीन घटनाओं तक ही सीमित हो, सो बात नहीं है, क्योंकि अतीत जीवन को देखने का भी प्रत्येक युग का अपना दृष्टिकोण होता है जो समकालीन साहित्य में प्रधान रहता है। प्रत्येक युग अपनी अपनी भाग से परम्परागत इतिहास को खोजता है और भविष्य की ओर लपटें फेंकता है। उसकी आँख में पड़कर प्राचीन संस्कृतियाँ नया रंग पकड़ती हैं और परम्परागत साहित्यिक प्रकरण भी बहुधा नये अर्थ ग्रहण करते हैं। जीवन का सबसे बड़ा सत्य वर्तमान है और मनुष्य का कोई भी विचार इसके प्रभावों से अश्रुण नहीं रह सकता। वर्तमान की आँख से हम अतीत को देखते हैं और आब की कल्पना आनेवाले कल का स्वप्न लाती है। अतएव, प्रथम तो, सच्चा साहित्य सामयिकता को झुलाकर लिखा ही नहीं जा सकता, और अगर कोई ऐसा अप्राकृतिक साहित्य लिखे भी तो भविष्य में उसके जीवित अथवा लोकप्रिय रहने की आशा नहीं की जा सकती क्योंकि आनेवाला मनुष्य उन सिद्धान्तों से समझा नहीं जा सकता जो गुजरे हुए मनुष्य के मापदण्ड थे।

अतीत की घटनाएँ हमर और वर्तमान की नश्वर होती हैं, साहित्य में यह हास्यास्पद प्रश्न उठना ही नहीं चाहिये, क्योंकि किसी भी साहित्य का आधार इसलिए नहीं बुझा करता चूँकि उसमें काव्य-द्रव्य-परिपूर्ण किसी हमर घटना का घर्णन होता है, बल्कि इसलिए कि घटनाओं के घर्णन के बहाने उसमें किसी गम्भीर सत्य की सृष्टि की जाती है जो सबसे पहले अपने ही युग के अधिक से अधिक लोगों को अपील करता है। काव्य की वास्तव्य इतिहास की घटनाएँ

नहीं, बल्कि कवि का हृदय होता है। कहने को तो गुप्तजी ने भी राम चरित पर हर कलम उठानेवाले के लिए कवि के पद को 'सहज' और 'संभाव्य' कह दिया है, लेकिन सचाई तो तब जाहिर हो जब कोई पारस्त्री वास्मीकि से लेकर पं० राधेश्याम तक की तुलना करे। प्राचीन विषय अगर उच्च काव्य की गारण्टी होते तो व्यास और होमर के विषयों पर बाद का लिखनेवाले खोग व्यास और होमर नहीं तो उनसे थोड़ा ही हीन हुए होते। लेकिन सो बात नहीं है। रामकथा पर राधेश्यामी रामायण और समकालीन कल्पना पर 'पथिक' और 'स्वप्न' जैसे ऊँचे काव्य लिखे गये हैं। साहित्य में इतिहास की घटनाएँ अपने बल पर नहीं जीतीं। अमरता का धरदान उन्हें कला के साहचर्य से मिलता है। ऐतिहासिक राम की सत्यता में सदेह हो सकता है, किन्तु वास्मीकि और तुलसी के हृदय से निकलनेवाले राम अमर और चिर-पूज्य हैं।

यहस के लिए अगर यह मान भी लें कि बहुत से सत्काव्यों की रचना प्राचीन विषयों को ही लेकर हुई है, तब भी उन रचनाओं में विषय के कफाल को छोड़कर प्राचीनता का और कोई बिह्व नहीं मिलेगा। इसके सिवा, सामयिकता का अधिक से अधिक रस पीने वाली कृतियों के सामने वे कृतियाँ अराक्त और निर्जीव-सी लगेंगी जिन की रचना घरती और समय के साह से दूर रह कर की गई है। साहित्य की आवाज अपने समय की आवाज होती है, किसी दूसरे युग की प्रतिध्वनि नहीं। साहित्य तो सदैव उसी युग की पूर्ण और व्यापक अभिव्यक्ति होता है जो उसे जन्म देता है। अपने ही युग के विचार और भावनाओं के माध्यम से वह उन भावों को प्रकट करता है जिन्हें हम सार्वभौमिक अथवा सनातन कहते हैं। प्राचीनता का श्रृण उसपर इतना ही होता है कि उससे वह कुछ हट और पत्यर उधार लेता है। धाकी सारी चीजें—राष्ट्र और संगीत, आशा और उमंग, प्रकृति और

मानव-स्वभाव की पृष्ठ भूमि, स्वप्न और विश्वास—येमी हैं जिनपर सभी युगों का समान अधिकार है। इतना ही नहीं, बल्कि जिन प्रकरणों और प्रसङ्गों को हम अतीत की घेन समझते हैं, सूक्ष्म दृष्टि से देखने पर वे भी सामयिकता के ही प्रतिरूप-से जान पड़ेंगे। सूरदास ने अपने काव्य में द्वापर को सदेव उतार दिया है, लेकिन वह सो द्वापर का ककाल मात्र है। उसके रक्त और मांस, प्राण और वाणी कलियुग की घेन हैं जिनके बिना सूरसागर का द्वापर चिता-मस्म से उठकर खड़ा नहीं हो सकता था। सूर के उदय कृष्ण के उदय नहीं, बल्कि कबीर की बुझती हुई निर्गुण-परम्परा के प्रतीक हैं। उनकी गोपियों व्रज की गोपियों नहीं, प्रत्युत्, सगुणोपासना की उस भावना की प्रतिमाएँ हैं जो सूर के समय में अपने पूरे उमार पर आ रही थी। सूर के आस-पास जो भाव फैले हुए थे उन्होंने कल्पनात्मक रूप ग्रहण करके उनके काव्य में प्रवेश किया और उन प्रकरणों में जान बाल दी जो कवि को अतीत से मिले थे।

युग चित्रण कवि-कला का स्वभाव है और इस क्रिया में इतिहास उसका घायक नहीं होता। जहाँ वाधा की समाधना होती है वहाँ कवि के सामने इतिहास को मुड़ आना पड़ता है। कथानक और शैली, दोनों ही इस प्रकार मुड़ते हैं जिससे युग अपने को सुविधा के साथ अभिव्यक्त कर सके। यही कारण है कि वाल्मीकि के राम तुलसी के राम से भिन्न हैं। आदिकवि से लेकर तुलसी तक की दूरी बहुत बड़ी है और इसके बीच मनुष्य की तार्किकता बहुत आगे बढ़ चुकी थी। शूद्रक के अधिक और यशस्विनी सीता को निर्वासित करनेवाले कठार प्राणी के रूप में राम को चित्रित करने का साहस तुलसी को नहीं हुआ। अगर वाल्मिक में भी वे किसी प्रकार कुछ हेर फेर कर सकते तो उनका मन्तव्य चारों ओर से पूरा हो गया होता। वही राम जब धीसवी सदी के 'साकेत' में उतरने लगे तब युग ने उन्हें आर्य-सभ्यता

के विस्तारक के रूप में प्रकट किया। अर्थात् एक ही नायक को लेकर भिन्न भिन्न युगों ने भिन्न-भिन्न इच्छाओं की अभिव्यक्ति की।

सच तो यह है कि कविका काव्य विषय कभी भी अपने समय से दूर नहीं होता। वह जिन चरित्रों का निर्माण किया करता है वे, प्रायः, उसके पड़ोसी हुआ करते हैं। सत्कवियों ने कभी ऐसे विषय पर लिखा ही नहीं जिसमें उनके समय की अवस्थाओं का प्रतिबिम्ब नहीं था। प्रत्येक युग अपने कवि की प्रतीक्षा किया करता है क्योंकि उसके आगमन के बाद युग के रहस्य खुलने लगते हैं। समय का रहस्योद्घाटन कवि-कर्म की एक प्रमुख विशेषता है। विषय नये हों अथवा प्राचीन, लेकिन कवि जो कुछ भी लिखता है उसमें क्रिया या प्रतिक्रिया के रूपमें उसीके युग की व्याख्या होती जाती है। सच कवि अपने समय की कसौटी से नहीं डरता। युग के हृदय में जो कुछ भी प्रिय भाव हैं उन्हें वह उल्लास के साथ प्रहस्य करता है और इसके विपरीत जो कुछ भी हीन और अप्रिय बातें हैं उनकी कठोर समीक्षा करता है। जीवन भर छुट्टी मनानेवाला कवि कोई आलसी और अकर्मण्य जीव होता है जो अपने समय को अकाव्यात्मक कहकर प्राचीनता के रोमान्स में डूबने जाता है और दिन-प्रतिदिन ऊँघते हुए समय से इतनी दूर जा पड़ता है कि उसकी कला अशक्त और क्षीण हो जाती है तथा उसकी बाणी ऐसी नहीं रहती जिसे उसके समकालीन वन्द्य समझ सकें। कला के क्षेत्र में जो कुछ सामयिक सत्य से दूर है वह दर-असल, सारे सत्य से दूर होता है; क्योंकि दूसरों की अनुभूतियों का अर्जित ज्ञान कवि को चाहे कितना भी हो, लेकिन, अन्ततः जीवन-सम्यन्धी स्वीकृत ज्ञान (datum) उसे अपनी ही अनुभूति से प्राप्त होंगे।

सामयिक जीवन के विरस्कार और समकालीन सत्य की अवहेलना से कविता को विरहिता मले ही मिली हो, लेकिन, यह विरहिता

काव्य और कवि-वर्ग, दोनों ही को महुँगी पड़ रही है और आज दोनों में से कोई भी जन-जीवन का अंग नहीं रह गया है। रुस्त को छोड़कर, आज समस्त संसार में कविता पर अकर्मण्यता का आरोप है और विद्वान् समालोचक इस बात से चिन्तित हैं कि कविता के पाठकों की संख्या दिनोंदिन कम क्यों होती आ रही है तथा क्या कारण है कि काव्य अपने सामाजिक लक्ष्य की पूर्ति में असमर्थ हो रहा है। अनादि काल से कवि संसार की सम्यता और सस्कृति का विधाता रहता आया था। उसका पद मनुष्य के अन्दर देवत्व के रक्षक का था। उसकी रचनाएँ तपोवन का बहुपावन निकुल थीं जिनमें साधना का बल संचय करके मनुष्य उन्नता की ओर यात्रा करता था। लेकिन, वर्तमान सम्यता के निर्माण में उसका कोई हाथ नहीं है। चिन्तकों और वैज्ञानिकों की प्रेरणा से जो नई दुनिया अस्तित्व में आ रही है उसकी पूर्णता या समुचित निर्माण के लिए किसीको कवि के साहाय्य की तनिक भी अपेक्षा मालूम नहीं होती। मनुष्य के जिस वर्ग ने अपने लिए जीवन-समीक्षक और विरस निरीक्षक का गौरवपूर्ण पद प्राप्त किया था, आज जीवन की नूतन रचना में उसके महत्व को स्वीकार करने के लिए कोई भी तैयार नहीं है। समाज से कवि के लिए उरसाह और सम्मान की भावना का लोप हो रहा है और उसकी कृतियाँ लोगों के लिए हलके मनोरंजन का साधन भर रह गई हैं। आधुनिक काव्य की जनता-जनार्दन के सामूहिक प्रेम का प्रसाद पाने में बड़ी कठिनाई हो रही है और जिन परिदृश्यों के सहारे उसे यह प्रसाद मिल सकता था वे भी उसे थोड़े से विशेषणों की ही सम्पत्ति बतला रहे हैं। कवि चिन्तित है कि उसकी धाणी का पहला प्रभाव क्या हुआ। जनता को आश्चर्य है कि कवि की धाणी मनुष्य की धाणी है या किसी अन्य जीव की।

काव्य-कला से राजनीति को छोम है, क्योंकि काव्य ने संघर्ष के

अपेक्षा भावुकता का अधिक प्रायत्न होता है वह समाज से समझौता करने के योग्य नहीं रहता। रूसो का मस्तिष्क बहुत ही प्रौढ़ तथा महान था, लेकिन, उसके जीवन में उन भावनाओं का प्राधान्य था जिन्हें हम रुढ़ि-प्रयोग के कारण हृदय से संयुक्त समझते हैं। जीवन के सम्बन्ध में उसकी दृष्टि उस क्लृप्ताप्र-सुद्धि वास्तव के समान थी जो छुई-सुई के स्वभाव का होने के कारण संसार को समझकर भी नहीं समझ पाता। वह अपने को अत्यन्त मित्रानुसार और समाज के अधिक से अधिक प्रेम का अधिकारी समझता था। लेकिन, उसे भ्रम था कि लोग उसकी बातों को सहानुभूति के साथ नहीं सुनते, बल्कि, उससे घृणा करते हैं। धीरे-धीरे उसके मन में यह भावना घर कर गई कि संसार में उसका कोई मित्र नहीं है और इसके अनिवाच्य परिणाम स्वरूप उसने समाज के प्रति सारे दायित्व को छोड़कर स्वयं के संसार में आश्रय लिया। वर्तमान से असंतुष्ट होकर उसने प्राचीनता को ग्रहण किया और भावात्मक तर्कों के सहारे इस निर्णय पर आ पहुँचा कि संसार की प्राथमिक (Primitive) अवस्था अत्यन्त स्वाभाविक और सुन्दर थी तथा आरम्भ का असम्भ्य मनुष्य ही प्रकृति का सच्चा पुत्र था। इस भावना के साथ साहित्य में प्राथमिकता (Primitivism) का प्रचार हुआ और तभी से सभ्यता के विपरीत एक प्रकार की प्रतिक्रिया शुरू हुई जो बहुत अंशों में आज भी जारी है। समाज के प्रति असंतोष की खिस भावना ने प्राथमिकता के सिद्धान्त को जन्म दिया उसी ने रूसो को व्यक्तिवादी भी बना डाला। वह नहीं चाहता कि तीव्रसुद्धि मनुष्य समाज के नियन्त्रणों को स्वीकार करे। उसने मनुष्य की उन विशेषताओं पर जोर दिया है जो व्यक्ति को समष्टि से भिन्न करती हैं—उन गुणों पर नहीं जो सभी मनुष्यों में समरूप से व्याप्त हैं और जिनके आधार पर व्यक्तियों के योग से समाज की रचना की जाती है।

रूसो के प्राथमिकता और व्यक्तिवाद के सिद्धान्त अपनी जगह

पर बहुत ही सही और दुरुस्त थे। रूसो का जन्म एक ऐतिहासिक आवश्यकता के कारण हुआ था और उसके विचारों से दुनिया में बड़ी-बड़ी बातें पैदा होनेवाली थीं। उसका सारा दृष्टिकोण ही समकालीन समाज की कृत्रिमता से विद्रोह का दृष्टिकोण था और उसके प्राथमिकता तथा व्यक्तिवाद के सिद्धान्त इस विद्रोह के सहायक थे। प्राथमिकता के सिद्धान्त ने मनुष्य को तत्कालीन समाज के खोखलेपन को दिखाया और व्यक्तिवाद ने मनुष्य की वैयक्तिक शक्तियों को अधिकधिक विकास की प्रेरणा दी।

साहित्य में आकर प्राथमिकता ने आदिम अवस्था में जीवन की जिज्ञासा को प्रकट किया। कृपकों का अनवरत भ्रम, उनकी परिमित आवश्यकता और परिमित आय तथा आदि-मानव की निर्मलता के चित्र साहित्य को स्वस्थ बनाने लगे। पथियों की दृष्टि को विस्तार मिला। अपने युग से रुठी हुई कल्पना आदम और हौषा के गीत गाने लगी। लेकिन, क्रान्ति-द्वारा निरूपित सिद्धान्त भी काल पाकर ऐसे हो जाते हैं जिनके विरुद्ध बगावत करना जरूरी हो जाता है। प्राचीनता का सिद्धान्त समाज की कृत्रिमता को ललकारने के लिए स्वीकृत हुआ था, लेकिन धीरे धीरे वही एक रोग हो गया। काल पाकर प्राकृतिक जीवन को नागरिक जीवन से भिन्न करनेवाले गुणों को अनुचित प्रधानता मिलने लगी और कथिगण जानबूझ कर प्राचीनता का धम भरने लगे। वर्तमान जीवन से असंतुष्ट होकर प्राचीनता को ग्रहण करने के बदले अब प्राचीनता के लिए ही प्राचीनता का ग्रहण किया जाने लगा। कृत्रिम प्राथमिकता के इस लोभ ने समकालीन जीवन को कवि के लिए अनुपूक्त समझने की प्रवृत्ति का जन्म दिया और जिस सिद्धान्त ने आरम्भ में कल्पना के लिए एक सरल वीड़ा भूमि की व्यवस्था की थी उसीने समकालीन जीवन के प्रति साहित्य में विराग के बीज बो दिये।

'व्यक्तिवाद' का सिद्धान्त 'प्राथमिकता' के सिद्धान्त से अधिक दूर नहीं था। 'इससे प्रेरित होकर 'नागरिक सभ्यता' से हटकर वन तथा पर्वतों की 'पृष्ठभूमि' पर एकान्त मानव को अध्ययन करने की पद्धति का जन्म हुआ। प्रकृति और 'प्राकृतिक सुपमाओं' को देखने का पहला दृष्टिकोण बदल गया और स्वयं मनुष्य के व्यक्तित्व में भी एक नये किस्म की विलम्बशील शुरु हुई। इससे पहले के कवि अपने भावों को सब तक व्यक्त नहीं करते थे जब तक कि वह विशाल मानव-समुदाय की व्यापक अनुभूति से सम्पन्न नहीं हो जाय। लेकिन अब व्यक्तिगत अनुभूतियाँ ही प्रधान होने लगीं। भ्रमण में जीवन और प्रकृति के स्थान पर उन भावों की प्रधानता शुरू हुई जो जीवन और प्रकृति पर विचार करनेवाले मनुष्य के हृदय में जाग्रत होते हैं और साहित्य रूप की उन रंगीनियों से भरने लगा जो बहुधा इन भावों की सहचरियाँ बनकर प्रकट होती हैं। कविता का क्षेत्र, भूमि से हटकर वायु में और सत्य से हटकर स्वप्न में फैला गया। कल्पना अधिक उत्सुक होकर खेलने लगी और साहित्य का क्रीड़ा-क्षेत्र दिनोंदिन जीवन से अधिक दूर पड़ने लगा।

व्यक्तिवाद के सिद्धान्त ने कल्पना को स्वतंत्र करके साहित्य का बड़ा ही उपकार किया। व्यक्तिगत भावनाओं के अच्छे से अच्छे गीत, गीति-काव्य के ढाँचे में अच्छी से अच्छी आत्मकथाएँ और व्यक्तित्व की अभिव्यञ्जना में अच्छे से अच्छा साहित्य इस सिद्धान्त ने पैदा किये हैं। लेकिन व्यक्तिवाद को फला का सिद्धान्त मान लेना बड़ी ही जोखिम का काम है। साहित्य में सरह-सरह के दासित्वहीन प्रताप और वैयक्तिक उन्माद के नमूने इसी सिद्धान्त की प्रेरणा से निकले हैं। अंग्रेजी-साहित्य की उन्नीसवीं सदी के अपराध की रचनाएँ अथवा अंग्रेजी कवियों की फिस्ती ही वर्तमान कविताओं की धातें बाने लीजिये, एक हिन्दी के छायावाद ने ही इसके इतने उदाहरण उपस्थित किये हैं जो इस बात को सिद्ध करने के लिए पर्याप्त है कि फला के

क्षेत्र में व्यक्तिवाद का भयंकर से भयंकर दुरुपयोग हो सकता है। कला में आत्माभिव्यक्ति का वहीं तक महत्त्व है जहाँ तक कलाकार अपने को व्यक्त करते हुए ऐसी बातें कहता है जिन्हें मानवीय अनुभूति सहज ही स्वीकार कर सके। हम किसी व्यक्ति की कीमत इसलिए नहीं करते चूँकि वह किसी कवि नामधारी जीव के हृदय से निकली है, प्रत्युत, इसलिए कि कवि के साथ सम्बन्ध के अलावे भी उसका कुछ अपना महत्त्व होता है। प्रत्येक पाठक मनोविज्ञान का अमाधारण परिचित होता है, इस अनुमान पर साहित्य-रचना का प्रयास हास्यास्पद और निरादरणीय है। व्यक्तिवाद का सबसे बड़ा महत्त्व यह है कि उसने समाज और साहित्य के कृत्रिम बन्धनों के विपरीत प्रतिक्रिया को जन्म देकर मनुष्य को धारा के विरुद्ध सोचने की प्रेरणा दी, रुढ़ि से प्रसिद्ध मनुष्य को अपनी शक्ति का ध्यान दिलाया तथा व्यक्ति के जीवन-रस से समाज को अनुप्राणित किया। सदा व्यक्तिवाद यह है जो एक का अभ्ययन अनेक के साथ गुलना करके करे और व्यक्ति की अनुभूति की परीक्षा समूह के अनुभवों से मिलाकर करे। व्यक्ति की भावना समय और समाज से भिन्न वस्तु नहीं होती, क्योंकि उसका निर्माण भी समकालीन वातावरण के प्रभाव में ही होता है। इस सिद्धान्त को भूलकर चलनेवाला व्यक्तिवादी किसी न किसी दिन मनुष्य-जाति के प्रति अपने कर्तव्य को अवश्य भूल जायगा। व्यक्तिवाद ने साहित्य को नई शक्तियाँ प्रदान की थीं, लेकिन, इसका अन्तिम अर्थ कलाकार और जनता के सम्बन्ध विच्छेद का द्योतक सिद्ध हुआ।

इसके बाद रोमाण्टिक कल्पना आती है जिसका व्यक्तिवाद के साथ गहरा सम्बन्ध है। इसका जन्म भी कृत्रिमता के प्रति चैतन्य विरोध के रूप में हुआ था और यह सच है कि इसने अपने विद्रोही स्व को कभी गुम होने नहीं दिया। रोमाण्टिसिज्म मनुष्य की उस जाग्रत आत्मा का प्रतीक था जो किसी प्रकार का बाधन स्वीकार करना

नहीं चाहती थी। यह यह तुफान या जो संसार के प्रत्येक क्षेत्र से भाड़ मत्थाओं को चलाड़ फेंकना चाहता था। रोमाण्टिक भावों के जागरण के साथ ही परवशता, दुःख, धारिद्र्य और प्रत्येक प्रकार के बन्धन को तोड़ फेंकने की प्रवृत्ति का जन्म हुआ। इसी आन्दोलन ने धीरे धीरे बढ़कर समस्त शोषक समाज के सामूहिक विद्रोह की भावना को जन्म दिया और यह ध्यान देने की बात है कि प्रत्येक देश में जातीय भाषनाचार्य के जागरण के साथ रोमाण्टिक जागरण का सीधा सम्बन्ध रहा है। समाजवाद के प्रति हिन्दी के रोमाण्टिक आन्दोलन का जो सहानुभूतिपूर्ण रस है उसका कारण भी दोनों की विद्रोह प्रियता ही है। समाज की कृत्रिम अवस्थाओं के प्रति घोर असन्तोष, समाकालीन दुरवस्थाओं की तीव्रालोचना तथा प्रति के आधारों का व्यलन्त वर्णन, ये रोमांसवाद के सामाजिक पक्ष की देन हैं। यह आन्दोलन जीवन के बाह्य-पत्यंग में परिवर्तन लानेवाला था। इसका मौलिक आधार जीवन की वर्तमान अवस्था के प्रति असन्तोष की भावना पर था और प्रत्येक देश में इसने अपने को दो धाराओं में प्रकट किया। एक के साथ वे लोग थे जो सामाजिक और राजनैतिक अवस्थाओं में वास्तविक सुधार लाना चाहते थे और जिनकी कला रोमांसपूर्ण होती हुए भी सोहेरय और महान् थी। दूसरी धारा के साथ उनका सम्बन्ध था जिनका अस्तित्व भावों और काल्पनिक विचारों पर अवस्थित था और जो धरती के प्रति किसी प्रकार के वायित्व का स्वीकार नहीं करते थे।

असन्तोष का स्वाभाविक लक्ष्य परिवर्तन की चेष्टा होनी चाहिये न कि दुःखों से भागकर स्वप्न में आश्रय खोजने की प्रवृत्ति। लेकिन, यह एक आश्चर्य का विषय है कि, प्रायः सभी भाषाओं में पहले वर्ग के कवि कम और दूसरे के अधिक हुए हैं और यही रोमांसवाद के सच्चे रूप को पहचानने में साहित्य ने गलती की। कारण, शायद, यह

था कि रोमाण्टिक आन्दोलन से जिन लोगों ने कर्म की प्रेरणा ली वे क्रान्तिकारी हो गये और उनकी साहित्यिक प्रवृत्ति वक्तृता, बलिदान, त्याग और तपस्या तथा आदर्श समाज की रचना के प्रयास में धरती को चलट देने के मनसूबे में बदल गई। इसके विपरीत, जिन्हें केवल साहित्य में रहना था, वे स्थगशील और कल्पना प्रधान हो गये। एक ही भावना से प्रेरित दो वर्गों में एक ने धरती के लिए रक्त बहाया और दूसरे को वस्तु-जगत् के प्रति वायित्वहीन होने का विशेषण प्राप्त हुआ।

क्रान्तिकारियों की तरह रोमाण्टिक कवि को भी झुली आँखों के आगे की दुनिया नापसन्द थी, लेकिन, क्रान्तिकारियों के विपरीत उसने स्वप्न की दुनिया रचकर संतोष कर लिया। नवीनता की खोज रोमांसवाद की प्रमुख विशेषता बन गई और कविगण पल पल नवीन ससार की रचना में प्रवृत्त होने लगे। इस क्रिया में जिस कवि को बाधा हुई, उसने अपनी कल्पना को ही इतना विकसित कर लिया कि उसके बल पर उसे संसार की छोटी से छोटी चीजों में, अतीत की दूर से दूर की घटनाओं में भी आत्म-मुख और आनन्द मिल सके। जीवन की रुचता ह्रास्य थी। समाज की कृत्रिमता को कवि स्वीकार नहीं कर सकता था। प्रकृति पर विज्ञान के अभियान और समाज पर यंत्रों की बढ़ती हुई सत्ता को कवि ईर्ष्या और अप्रियता की दृष्टि से देखता था, लेकिन, इन सारी घुराइयों का उसे एक ही उपचार सूझा। वह अपने आपको प्रसन्न रखने के लिए ससार से भाग चला। आधिभौतिकता के त्याग से केवल कवि ही प्रसन्न नहीं हुआ, बल्कि, वे पाठक भी प्रसन्न हुए जो समाज की जड़ता से ऊबे हुए थे। पाठकों की प्रसन्नता में उस विस्मय का भी हाथ था, जो जड़ता के विरुद्ध कवि के स्वप्न की रंगीनियों को देखकर उत्पन्न होता है। जीवन की रुचताओं से असंतुष्ट रहनेवाले अकर्मण्य पाठक भी अनायास ही प्रतिक्रियात्मक साहित्य की रचना को प्रोत्साहित करते हैं।

असन्तोष की भाषना दिनमें क्रियात्मक शक्ति को प्रेरणा नहीं दे सकती, वे उस कवि की प्रशंसा करते हैं जो जीवन से मित्र कोई ऐसा काल्पनिक चित्र प्रस्तुत कर सके जो ऐसे पाठकों के मन को मोहता हो। नवीनता का चित्र समाज में लोकप्रियता पाने लगा। लेकिन, कवि भूल गया कि काल्पनिक नवीनता की आराधना में आगे उठनेवाला उसका प्रत्येक पद उसे वास्तविकता से दूर करता जा रहा था। कल्पना की हलकी तसलीरों, हलके स्वप्नों की रंगीनियों और स्पर्श से सनसनाहट भर पैदा करनेवाली कविताएँ पूर्ववर्ती उस्तादों की उने रचनाओं से सर्वथा भिन्न थीं जो हलकी-फुलकी नहीं होकर गम्भीर होती थी और जिनके स्पर्श से मनुष्य का सारा अस्तित्व ही हिलने लगता था। हलके स्वप्नों का व्यवसाय करनेवाला रोमाण्टिक कवि इस बात को भी नहीं जानता था कि धीरे धीरे समाज में खुद उसका व्यक्तित्व भी हलका समझा जा रहा था तथा उसकी कृतियों जीवन का आलोक नहीं, वरन्, मनोरंजन का सामान समझी जा रही थी। सत्य के निरादर का नाटक लोग 'सुरी-सुरी देख रहे थे, लेकिन, इस नाटक के रचनेवाले कवि को इतना ज्ञान नहीं था कि वर्शकों का सारा समाज, अन्त में जाकर, सत्य का ही साथ देगा और सत्य को निरादर करने के लिए उसकी शिखियाँ भी उढ़ायेगा।

रोमाण्टिक कल्पना का अति-सेवन सभी देशों में साहित्यिकों की रचनात्मक शक्ति के क्षय का कारण हुआ है। 'कला के लिए कला' का निर्विश 'सिद्धान्त' इस प्रवृत्ति की प्रत्यक्ष देन है। साहित्य का सम्बन्ध जीवन के उस रूप से है जैसा कि हम ठीक जीते हैं। उस साहित्य जीवन के कोलाहल के बीच से कला का ऐसा चित्र प्रस्तुत करता है जो अघटित होकर भी घटित-सा लगे। साहित्यिक सत्य की स्वीकृति इतिहास से मिले या नहीं, परन्तु, पाठकों की सम्भावना-शक्ति से अवश्य मिलनी चाहिये। जहाँ पाठकों की सम्भावना-शक्ति को

सन्तोष नहीं होता, वहाँ यही कहा जायगा कि साहित्य-रचना का प्रयास निष्फल हुआ है।

साधना या संघर्ष का मार्ग साहित्य का सबसे उन्नत, अतः, सबसे कठोर मार्ग है। कवि के लिए कोमल कल्पना की आराधना ही पर्याप्त नहीं होती, उसे सघर्षशील जीवन के बीच प्रविष्ट होकर मनुष्य की अधिक से अधिक मनोवशाओं का भीज्ञान प्राप्त करना चाहिये। मेरा आग्रह यह नहीं है कि कवि अपने हाथ की बाँसुरी को फेंककर तल-घार या राजनीति की पताका उठा ले। अगर यह घात हुई, तो बाघ से छूटकर भालू के हाथवाली कहावत चरितार्थ होगी। साहित्य न तो केवल मिट्टी है और न केवल आकाश। यह ऐसा ईश्वर है, जो धरती के ऊपर छाया रहता है। कवि अगर अपने युग में आदर पाना चाहता है तो उसे अपने आस-पास की घटनाओं का क्याल करना ही पड़ेगा। अतः, प्रेरणा की उपज को निरुद्देश्य की भाँति हवा में उगलते जाने से उसकी महत्ता नहीं बढ़ सकती। उसकी कल्पना का कोई न कोई आचार और उसकी वाणी का कुछ न कुछ उद्देश्य होना ही चाहिए। जीवन के कर्म पक्ष से असहकार करके वह कर्मरत संसार के आदर का पात्र नहीं हो सकता। अगर कोई कलाकार कला की अकर्मण्यता में ही गौरव समझता हो अथवा आत्मामिथ्यता में ही कला का चरम महत्त्व मानता हो, तो इसका स्पष्ट अर्थ है कि उसने समाज और वस्तु-जगत् के सामने अपनी पूरी पराजय स्वीकार कर ली है।

हिन्दी-कविता और छन्द

नये छन्दों का जन्म तथा पुराने छन्दों का ग्रहण कवि के हृदय में खलने वाले भाव-संकेतों के अनुसार होता है। भावनाएँ अपनी ऐ ठन के अनुरूप यति तथा प्रवाह खोजती हैं। उमड़ते हुए पुष्ट एवं सुस्पष्ट भाव पुष्ट एवं सुस्पष्ट छन्दों में व्यक्त होते हैं तथा रुक-रुककर या सिसक-सिसक कर चलनेवाले मनोवेग अभिव्यक्ति के क्रम में अधिक यतियों की अपेक्षा करते हैं। गजमान विचारों की सुष्ठु अभिव्यक्ति प्रवाहपूर्ण तथा बलशाली छन्दों में एवं कदवा की अभिव्यक्ति पग-पग पर रुकते हुए मंदगामी छंदों में सुन्दर होती है। छन्दों के भीतर से कवि की मनोदशा भी व्यंजित होती है। प्रवाह-काव्यों का रचयिता, जिसे कई शृंगों तक एक ही मन-स्थिति में रहकर चरित्र-चित्रण अथवा रस विशेष की निष्पत्ति के लिए प्रयास करना पड़ता है, पारम्पर छन्द नहीं बदल सकता। उसी प्रकार, विभिन्न भावों पर सीकनेवाला गीतकार एक ही छन्द में अधिक फाल तक ठहर नहीं सकता। अपने मनोवेगों के अनुसार उसे बार-बार विभिन्न छन्दों का चुनाव करना पड़ता है। जहाँ पूर्व प्रयुक्त छन्द उसकी मनोदशा के अनुरूप नहीं पड़ते, वहाँ वह पुराने छन्दों में कतर-व्योत करके अपने योग्य नये छन्दों की सृष्टि कर लेता है। इसी सिलसिले में वह स्वच्छन्द विहारी भाव अपने पंक्तों को समेटकर छन्दों के नियम-बध के भीतर नहीं समा सकते तथा छन्द बध टूट जाते हैं और मनोवेग नियंत्रित होकर अपने स्वाभाविक

प्रवाह और यतियों के साथ नृत्य करते हुए घाहर निकलने लगते हैं।

कहते हैं, प्रत्येक कवि जीवन भर में एक ही कविता लिखता है, अर्थात्, प्रत्येक कवि की सारी रचनाओं के भीतर कोई एक ही सूत्र व्याप्त रहता है तथा उसकी सभी कविताओं के पीछे एक ही तरह की मनोदशा बराबर उपस्थित रहती है। यही कारण है कि दो प्रमुख कवि छन्दों के चुनाव के कार्य में, प्रायः, भिन्न हुआ करते हैं। अपनी भाषा की विशेषता, समय-समय पर उठनेवाले अपने विचारों के समक्ष साम्य तथा मन में घस जानेवाली लय के अनुसार वे, प्रायः, कुछ विशिष्ट प्रकार के छन्दों की अनिवार्यता का अनुभव करते हैं और रचना के समय लाचार होकर उन्हें इन्हीं कुछ विशिष्ट आवियों में से अपने मनोवेग के लिये चाहन चुनना पड़ता है अथवा उन्हीं में से किसी एक के यजन पर नये छन्द का निर्माण करना पड़ता है। जैसे दो कवि, मनोदशाओं की भिन्नता के कारण, दो भिन्न जातियों के छंदों को अधिक पसन्द करते हैं, उसी प्रकार, दो भिन्न युग भी अपनी अपनी समकालीन मनोदशाओं के अनुरूप भिन्न-भिन्न वर्गों के छन्दों को प्रभय देते हैं। हिन्दी-साहित्य में रोला, छप्पय, दोहा और कवित्त, कुछ ऐसे छंद हैं, जो समक्ष रूप से सभी कालों में प्रयुक्त हुए हैं, किन्तु, इसके विपरीत, बहुत-से ऐसे छन्द भी हैं, जो एक काल में प्रमुखता प्राप्त करके फिर सर्वध के लिए पीछे छूट गये। पंचचामर और अमृतभयनि, ये दो छंद उस समय बहुत अधिक प्रचलित थे जब देश-भाषाएँ अपभ्रंश से निकल रही थीं। स्वयं छप्पय भी धीर-रस के कवियों के हाथों में जितना समाहत हुआ, उतना अन्यत्र नहीं। नददास के “भ्रमरगीत” में प्रयुक्त रोला तथा चाद्रायण मिमित छंद का प्रयोग उसी काल में रुक गया तथा वय से लेकर आज तक के इतिहास में यह केवल दो बार

और प्रयोग में आया है । एक बार तो स्व० बानू राधाकृष्ण दास की 'प्रताप-विसर्जन' नाम्नी कविता में तथा दूसरी बार कविरत्न सत्य नारायण-विरचित 'भ्रमर-वृत्त' में । विचित्रता की बात तो यह है कि इन तीनों रचनाओं के भीतर एक ही प्रकार की मनोदशा विद्यमान है । कवित्त और सवैया का व्यापक प्रयोग भक्ति-काल में आरम्भ हुआ तथा रीति-काल आते आते यह कवियाँ के सामने अभिव्यक्ति का प्रायः एकमात्र माध्यम बन गया । कवित्त और सवैया, विशेषतः आशा सत्साह और आनन्द के छंद हैं तथा इनमें जन भावों की पुष्ट अभिव्यक्ति होती है जो, साधारणतः, विपाद से सम्बन्ध नहीं रखते । इसके सिवा, इनके अस्त्यानुप्रास अन्य छंदों की अपेक्षा अधिक जमते हैं तथा प्रत्येक छंद में चमत्कारपूर्ण पंक्ति और प्रवाह के कारण इनका पाठ भी अत्यन्त प्रभावोत्पादक होता है । ये छंद किसी न किसी रूप में सभी युगों में प्रचलित रहे हैं और महाकवियों से लेकर भाटों तक ने इनका सफलतापूर्वक उपयोग किया है । सच पूछिये, तो यह छंद हिंदी का कल्पवृक्ष रहा है तथा इसने कभी भी किसी याचक को निराश नहीं किया । जिसने भी इस छंद में अपनी कोई बात कही, अच्छी तरह कही । कभी ऐसा न हुआ कि इस छंद के चुनाव के कारण किसी को पराजित करना पड़ा हो ।

कवित्त और सवैया का प्रभुत्व, प्रायः, भारतेन्दु-युग तक बना रहा । भारतेन्दुजी तथा उनके समकालीन सहकर्मियों ने इन छंदों का खूब ही उपयोग किया । किंतु, जब सद्दीधोली का आंदोलन उठ खड़ा हुआ तब कवित्त और सवैया के भी पौँव ढगमगाने लगे और हिन्दी कविता के क्षेत्र में कई ऐसे छंदों का प्रवेश हुआ जो अब तक प्रायः त्यक्त अथवा उपेक्षित थे ये

सद्दीधोली का काव्य भाव यही
कारण नहीं था कि पर देना

चाहते थे, प्रस्थुत्, यह भी कि परिस्थितियों में घोर परिवर्तन हो जाने के कारण कवियों की मनोदशा भी बदल गई थी। उनके सोचने का ढंग परिवर्तित हो गया था और यह अवस्था भी बदल गई थी जब कवि दरबारों का मलीभौति मनोरंजन करके ही अपनी कला को सफल मान लेते थे। अब दरबार उजड़ गये थे और कवियों को धीरे-धीरे ज्ञात हो रहा था कि उनका एकमात्र सच्चा भोता विशाल जन-समुदाय ही है। उनकी वृत्तियों रीति-कालीन कवियों की अपेक्षा अधिक वास्तविक तथा गंभीर हो रही थी और वे कविता के सामाजिक उद्देश्य की ओर उन्मुख होने को विवश हो रहे थे। रीतिकाल में कविता को सदैव प्रसन्न रहने की जो आदत पड़ गई थी उसका निर्वाह अब असंभव था, क्योंकि उसका लीला-क्षेत्र अब जिस अनता के विशाल प्रांगण में घुस आया था, उसके सुख-दुख का प्रभाव कविता पर पड़ना स्वाभाविक था। प्रसन्न रहने की मुद्रा गंभीर अथवा विपण्य होने की मुद्रा से भिन्न होती है तथा एक ही छंद दोनों मुद्राओं को व्यक्त करने में समान रूप से सफल नहीं हो सकता।

खड़ीबोली के आरम्भिक काल में छंदों के क्षेत्र में हम एक प्रकार का कोलाहल-सा पाते हैं। मालूम होता है कि पहले खड़ीबोली की कविता को भी पुराने वाद्यों पर ही ले चलने की चेष्टा हुई, किंतु दीर्घ-कालीन संगति के कारण ये छंद ब्रजभाषा के मोह को एकदम नहीं छोड़ सकते थे तथा इनकी संगति से कभी-कभी खड़ी बोली के तन में ब्रज के दधि और मधु के छीटे लग ही जाते थे। फिर ये नई-नई भावनाएँ और नये दृष्टिकोण भी अपना काम, अज्ञात रूप से, कर रहे थे जिनकी अभिव्यक्ति के लिए ब्रजभाषा का त्याग और खड़ीबोली का ग्रहण आवश्यक हो गया था। अतएव, अभिव्यक्ति का नया माध्यम ढूँढ़ने की चिन्ता तत्कालीन प्रत्येक कवि की रचना में अमासित मिलती है। कवित्त, जो निरालाजी के शब्दों में हिन्दी

का जातीय छन्द है, यहाँ भी कवियों के साथ रहा, किन्तु, और भी कितने ही उपेक्षित छन्द प्रयोग में आने लगे। वीर छन्द का प्रयोग पहले आल्हा और फजली के अनुकरण पर आरम्भ हुआ; किन्तु, शीघ्र ही यह खड़ीबोली के स्वभाव के अनुकूल पाया गया और इसमें शुद्ध साहित्यिक रचना भी होने लगी। भारतेन्दु-युग की यह भी एक प्रमुख विशेषता थी कि हिन्दी-कवियों ने, पहले-पहल इसी युग में, जन-संपर्क में आने की आवश्यकता का अनुभव किया और स्वयं भारतेन्दुजी ने इस संबंध में एक छोटा-मोटा आन्दोलन भी चलाया था। इसी आन्दोलन का यह परिणाम था कि लोक-गीतों में प्रयुक्त होनेवाले कुछ छन्द साहित्य में गृहीत हुए और धीरे धीरे उनका प्राम्थ्य रूप परिष्कृत होकर साहित्यिक बन गया। वीर, ताटक और फकुन्ध छन्द, जो हिन्दी में आज इतनी सफलता और व्यापकता के साथ चल रहे हैं, पहले-पहल भारतेन्दु-युग में ही आवर के साथ साहित्य में लाये गये और द्विवेदी-युग में आते-आते उनका रूप बहुत ही परिष्कृत हो गया। दूसरा छन्द लावनी है जिसका साहित्यिक रूप गधिका नाम से पिंगल-ग्रन्थों में मिलता है। यह छन्द भी भारतेन्दु और द्विवेदी-युग में बहुलता के साथ प्रयुक्त हुआ तथा खड़ी बोली के भावों को बहान करने के सर्वथा उपयुक्त प्रमाणित हुआ। इसके सिवा, रामचरित-मानस की हरिगीतिका तथा उसका दूसरा रूप गीतिका, ये दोनों छंद भी बहुत जोर से चलने लगे। उर्दू में खड़ी बोली का उपयोग काव्य भाषा के रूप में बहुत दिनों से चला आ रहा था। अतएव, यह उचित ही था कि भारतेन्दु से लेकर द्विवेदी-युग तक के कवि, प्रयोग के निमित्त उर्दू बहरों पर भी हाथ आजमाते। दीनजी ने अपने वीर-पंथरत्न में तथा अन्यत्र भी कई प्रकार के उर्दू छंदों का प्रयोग किया। उर्दू छंदों का मोह उनमें बहुत अधिक मात्रा में था, यहाँ तक कि हरिगीतिका और बिधावा छंदों में उत्तम-संबन्धित भाषा

लिखते हुए भी वे हिंदी की अपेक्षा उर्दू छन्दों की आत्मा के ही अधिक समीप रहते थे तथा अन्त्यानुप्रास चुनते हुए, प्रायः, उनका ध्यान काफ़िया और रबीफ (अन्त्यानुप्रास एव उपांत्यानुप्रास) पर भी रहता था। इस काल के, प्रायः, सभी कवियों में यह चिन्ता परिलक्षित होती है कि खड़ीबोली की आत्मा किस प्रकार के छन्दों में अपना पूरा चमत्कार दिखला सकेगी। लेकिन, आश्चर्य की बात है कि अठारहवीं सदी में सीतल कवि ने शुद्धध्वनि के वजन पर जिस चमत्कारी छंद का अद्भुत प्रयोग किया था, उसकी ओर किसी कवि का ध्यान पूर्ण रूप से आकृष्ट नहीं हुआ। अलवरतः, बहुत बाद में, दुर्भाग्यवश, इस छन्द की शक्ति का पता किया जाचक राधेश्यामजी को चल गया और उन्होंने इसकी पुर्गति कर डाली।

द्विवेदीजी हिन्दी में उतरने के पहले मराठी से परिचित हो चुके थे जिस भाषा में संस्कृत के वर्यिक छन्दों का सुलभ उपयोग हो रहा था। इधर खड़ीबोली में तत्सम शब्दों के प्रचार से, स्वभाषित ही, कवियों को संस्कृत वृत्तों का ध्यान आया तथा ऐसे वृत्त बड़े जोर से लिखे जाने लगे। पं० महावीर प्रसाद द्विवेदी की अधिकांश कविताएँ गण अथवा वर्य वृत्तों में हैं। संस्कृत श्लोकों के विपरीत उन्होंने इन वृत्तों को हिन्दी में अन्त्यानुप्रास से युक्त कर दिया था। कदाचित्, उनका यह विचार रहा हो कि इस प्रकार ये वृत्त हिंदी में स्थापित जायेंगे। अन्त्यानुप्रास-युक्त वृत्तों की रचना का उदाहरण मैथिली शरण जी गुप्त, कन्हैयालाल पोद्दार तथा राय देवी प्रसाद 'पूर्ण' की कृतियों में भी मिलता है। लेकिन, लुक पर सिर मारने के इस प्रयत्न से भी इन वृत्तों का अवनवीपन नहीं मिटा, न इनमें अपेक्षित चमत्कार ही उत्पन्न हो सका। गण तथा वर्यिक वृत्तों का सफल प्रयोग सबसे पहले प्रियप्रवास काव्य में हुआ तथा उसके बाद, अथ

साम भी, नई सृष्टि रचने की उमंग भी थी और रुढ़ियों को तोड़ फेंकने का उन्माद भी। और सबसे बड़कर उसमें उस व्यक्तिवादी पुरुष की आत्मप्रियता थी जो प्रत्येक वस्तु को परम्परा, इतिहास तथा वाङ्मय जगत् से छिन्न करके केवल अपनी ही दृष्टि से देखना चाहता था। अब ऐसी स्वच्छन्द मनोदशा काव्य में उतरने लगी तब यह स्वामाधिक ही था कि यह छन्दों के निर्धारित नियमों की अवहेलना करे, एक ही रचना में विभिन्न छन्दों का उपयोग करे तथा छन्दों के परम्परागत रूप को इस प्रकार मोड़ दे कि भावाभिप्रेक्ष्य मनोदशा के अधिक-से अधिक अनूकूल हो जाय।

छंदोपेक्ष से कविता को मुक्त करनेवालों में निरालाजी सर्वप्रथम हैं और हिंदी-साहित्य के इतिहास ने इसका सुचर भी उन्हें ही दिया, जो योग्य भी है। 'परिमल' की मूमिका में निरालाजी ने यह विचार किया है कि हिन्दी में सर्वप्रथम सुच्छन्द का भीगणेश किसने किया। कहते हैं, सर्वप्रथम प्रसादजी ने एक तरह का अतुकान्त छन्द लिखा था, जिसका प्रयोग बाद को उनके कई नाटकों तथा असुट कविताओं में भी हुआ। उसी छन्द में पं० रूपनारायण पारखे ने भी कुछ पद्य रचे थे और आगे चलकर तो वह छन्द और भी आम हो गया तथा भगवत्प्रसाद विरयकर्मा, भगवतीचरण धर्मा आदि कई कवियों ने विभिन्न स्थलों पर उसका उपयोग किया। उस छन्द की दो पंक्तियाँ ये हैं —

कहना होगा सत्य मुन्हाय ; किन्तु मैं

करता हूँ विश्वास मुन्हायी बात का ।

लेकिन, यह स्वच्छन्द छन्द का उदाहरण नहीं है। सच पूछिये तो यह २१ मात्रा का अतुकान्त छन्द है और छन्दों को अतुकान्त करने से ही उसमें यह स्वच्छन्दता नहीं आ सकती जो निरालाजी का उद्देश्य रही है। इसके सिवा यह ३० मात्रा के ककुम या वीर छन्द

का ही एक टुकड़ा है जो मूल में से ६ मात्राएँ घटाकर बनाया गया है। उदाहरण, के लिए, अगर दूसरी पंक्ति को फकुम में परिवर्तित करने की कोशिश की जाए तो चरण का रूप यह हो जायगा -

करता हूँ विश्वास तुम्हारी बात का (कि तुम आओगे)

मेघनाद-ध्व के अनुषाद में प्रयुक्त छन्द भी मुक्त-छन्द का उदाहरण माना नहीं जा सकता, क्योंकि यह भी शुद्ध वर्णिक छन्द है तथा यह कवित्त के आधे चरण को लेकर बनाया गया है। उसकी भी विशेषता केवल उसका अनुकान्त होना ही है, जो प्रियप्रवास तथा द्विवेदीयुगीन संस्कृत-वृत्त में शिखी हुई ढेर-की-ढेर कविताओं में पायी जाती है। निरालाजी के मतानुसार "मुक्त छन्द तो यह है, जो छन्द की भूमि में रहकर भी मुक्त है।" मुक्ति का अर्थ है बन्धनों से छुटकारा पाना। यदि किसी प्रकार का गृहस्थ नियम कविता में मिलता गया, तो वह कविता उस गृहस्थ से जकड़ी हुई ही होती है, अतएव, उसे हम मुक्ति के लक्षणों में नहीं ला सकते, न उस काव्य को मुक्त-काव्य कह सकते हैं।" इस दृष्टि से यह बात बिना किसी विवाद के मान ली जानी चाहिए कि हिन्दी में मुक्त-छन्द के जन्मदाता निरालाजी हैं। उन्हें मुक्त-छन्द की प्रेरणा कहाँ से मिली, इस विधि किस्सा से भी उनके मेय में कोई कमी नहीं आ सकती। समय है, अमेजी के ब्लैक बर्स का उनपर प्रभाव पड़ा हो। समय है, माइकेल मधुसूदनदत्त, गिरिजाकुमार घोष या मोहित जाल मजुमदार के स्वच्छन्द छन्दों ने उन्हें मुक्त-छन्द की ओर प्रेरित किया हो अथवा यह भी संभव है कि अपनी ही पसन्द की यति और प्रवाह में निस्तव होने के लिए उनके उमादक भावों ने इठ किया हो जिसके परिणामस्वरूप उनकी जिद्द से मुक्त-छन्द की निर्भरिणी फूट पड़ी।

कारण चाहे जो भी हो, किन्तु, निरालाजी ने छन्द के क्षेत्र में जितना काम किया, उतना उनके किसी भी समकालीन कवि से नहीं

यन पड़ा। बदनाम वो निराशाही इसीलिए हुए कि उन्होंने छन्दों का पन्थन तोड़कर उसका निरादर किया, लेकिन, किसी ने अब तक भी यह नहीं बताया कि नये भावों की अभिव्यक्ति के लिए छन्दों का अनुसन्धान करते हुए उन्होंने कितने पुराने छन्दों का उद्धार तथा कितने नवीन छन्दों की सृष्टि की है। अपनी लय चेतना के बल पर बढ़ते हुए उन्होंने तमाम हिंदी-उर्दू छंदों को ढूँढ़ ढाला है तथा कितने ही ऐसे छन्द रचे हैं, जो नवयुग की भावाभिव्यञ्जना के लिए बहुत ही समर्थ हैं। परिमल की 'निवेदन' शीर्षक कविता की पंक्ति 'एक दिन धम जायगा रोदन तुम्हारे प्रेम-अचल में' उनके ऐसे ही प्रयास का फल है। यह छन्द हिन्दी के २८ मात्रा के बिघाता छन्द तथा उर्दू की बहर "मफाईलुन मफाईलुन मफाईलुन मफाईलुन" (छाये कुछ घरक खाले ने कुछ नरगिस ने कुछ गुल ने) के साम्य पर बनाया गया है; किन्तु पहले शब्द 'एक' के 'ए' में दो मात्राएँ, अलग से जोड़ देने से छन्द की गंभीरता बढ़ गयी है तथा उससे उर्दू बहर के हलकेपन का दोष दूर हो गया है। इसका साधारण प्रवाह भी उर्दू की बहर से ईपत्तु भिन्न तथा उसका यह नवीन संशोधित रूप शान्त मनोदशा की अभिव्यक्ति के बहुत ही अनुकूल हो गया है। प्रवाह स्वामाधिक, लम से संगीतमय है तथा जहाँ 'अचल में' कहकर विराम आता है, वहाँ ऐसा लगता है कि लय का टुकड़ा धड़लकर किसी विव्यता में लुप्त हो गया हो।-

उर्दू छन्दों का परिष्कृत रूप निराशाही की अनेक कविताओं में प्रकट हुआ है तथा वह सर्वत्र ही नवीनता, गाम्भीर्य और संगीत की अलौकिकता से परिपूर्ण है।

छायावाद-युग में निराशाही, रायद, अकेले कवि हैं, जिन्होंने हिंदी के प्राचीन छन्द वर्गों का प्रयोग सुन्दरता के साथ किया है।

कवित्त की तरह बरखै भी बड़ा ही शक्तिशाली छन्द है, किन्तु इसकी यति के योग्य शब्द खड़ी बोली में बहुत नहीं हैं। पहले के कवियों ने बरखै लिखते हुए, प्रायः, हमेशा ही प्रथम तथा तृतीय यतियों पर आनेवाले शब्दों को विकृत करके आगे स्वीचा है। निराज्ञानी के वादस्त-राग में बरखै की तीन शुद्ध पंक्तियाँ अपने पूरे बल तथा अधिकृत एव पुष्ट शब्दों के साथ आई हैं, जिनमें से दो ये हैं—

भूम-भूम मृदु गरज-गरज घन घोर,
राग अमर अम्पर में भर निम रोर।

इतना ही नहीं, प्रत्युत्, बरखै के साम्य पर उन्होंने परिमल में ही एक गीत (पृ० ६८) भी लिखा है, जो छन्द की नयीनता के लिए आकर्षक है।

देख लुके, जो जो आये थे चले गय,
मेरे प्रिय, सय दुरे गय, सय भले गय।

शुद्ध बरखै १६ मात्राओं का होता है। वर्तमान उदाहरण में प्रत्येक चरण में २२ मात्राएँ हैं। आरंभ से लेकर १६ मात्राओं तक इस छन्द की गति शुद्ध बरखै की है। शुद्ध बरखै ठीक १६ मात्राओं तक अपनी स्वाभाविक गति से चलकर पदान्त के दो अक्षरों (SI) पर विराम लेता है। लेकिन, उदाहरण की पंक्तियों में, अन्त में तीन मात्राएँ बढ़ा देने के सिवा, बरखै के स्वाभाविक विराम-स्थल के अक्षरों में भी उल्ट फेर कर दिया गया है। यहाँ गुरु के स्थान पर लघु और लघु के स्थान पर गुरु करके बरखै को अपनी स्वाभाविक यति पर रुकने से रोककर उसे तीन मात्राओं तक और आगे चला दिया गया है। इन पंक्तियों का शुद्ध बरखै-रूपान्तर ऐसा होगा —

देख लुके, जो-जो आये थे लेच (गय)
मेरे प्रिय, सय दुरे गय, सय लेम (गय)

निरालाजी के मुक्त-छन्दों में कहीं-कहीं हम एक ही स्थल पर रोला, राधिका, ललित, सरसी, चरघै और वीर, सभी प्रकार के छन्दों का प्रभाव एकत्र देखते हैं जो कहीं उपर्युक्त विधि से फट-छूट कर और कहीं अपने शुद्ध रूपों में, आवश्यकतानुसार, कवि के भाव-क्षणों का योक्त योग्यतापूर्वक वहन करते हैं ।

पिंगल का राधिका-छन्द, जो लोकगीत में लावनी के नाम से प्रसिद्ध है तथा जो भारतेन्दु-मुग से ही कविता में प्रधानता प्राप्त करता आ रहा था, अब भी हिन्दी कवियों के साथ है । नवीन अभिव्यञ्जना के युग में भी यह पूर्णरूप से समर्थ प्रमाणित हुआ है तथा, प्रायः सभी कवियों ने इसका समधिक प्रयोग किया है । कुछ फाट-छूट के साथ निराला जी ने इसका कई स्थलों पर प्रयोग किया है । यथा —

चौधन-मरु की पहली ही मंजिल में

इस पंक्ति में “की” और “पहली” अवयव “ही” और “मंजिल” के बीच अगर दो मात्राएँ और जोड़ दी जायँ तो यह शुद्ध राधिका छन्द की पंक्ति हो जायगी । इसी प्रकार, अनेक परिवर्तनों के साथ निरालाजी ने इसका अनेक स्थलों पर प्रयोग किया है ।

राधिका से ही निकली हुई पंच जी की यह पंक्ति है जो समकालीन कवियों के द्वारा बहुत ही पसन्द की गई है ।

बाखी मेरी चाहिए तुम्हें क्या अलंकार ?

ग्राम्या में इस सुन्दर छन्द का प्रयोग कई स्थलों पर हुआ है । स्वयं निराला जी ने भी इसी छन्द में “राम की शक्ति-पूजा” नामक ओजस्विनी कविता रची है । किन्तु, हमें यह ज्ञात नहीं कि इसका प्रयोग दोनों में से किसने पहले किया । किन्तु, यह छन्द हिन्दी में अपना स्थान बना कर रहेगा, इसकी बहुत बड़ी संभावना है ।

अतुकान्त एवं स्वच्छन्द छन्दों का प्रयोग निराला जी ने केवल इसी लिए नहीं किया चूँकि उन्हें नये-नूतने चरणों एवं मुकान्त पदों की

एकरसता से त्राण पाने की आवश्यकता थी, यद्यपि, पहले-पहल इसी आवश्यकता की अनुभूति से उन्हें स्वच्छन्द छंदों की संभावनाएँ भासित हुई होंगी। उनके अभिनव एवं क्रांतिकारी प्रयोग इसलिए भी महत्वपूर्ण हैं कि कविताओं के भीतर वह जिस पूर्ण चमत्कार की सृष्टि करना चाहते हैं, उसकी क्रिया में भावों के आरोहाघरोह के अनुसार आने वाले शब्द अपनी नाद-शक्ति से अद्भुत सहायता पहुँचाते हैं।

स्वच्छन्द छंदों के प्रयोग के द्वारा उन्होंने समकालीन पाठकों की भुति-चेतना का परिमार्जन और विस्तार किया है। जय निरालाजी ने स्वच्छन्द छंदों का प्रयोग आरंभ किया था, तब लोग उनसे बहुत चिढ़े थे और उनके छंदों को 'कंगारू' और 'केंचुआ' छंद कह कर उनका मजाक भी उड़ाया गया था। कुछ लोग इस चिंता से भी ग्रस्त थे कि कहीं नए प्रवाह में हिन्दी के छंद भी न बह जायें। किन्तु, आज ऐसे पाठकों की संख्या बहुत बड़ी है जिनकी चेतना छंदों के संबंध में बहुत ही सूझ-बूझ गई है और जो यह समझने लग गए हैं कि आदि से अंत तक नपेतुले चरणोंवाला अथवा शोर करते हुए अंत्यानुप्रासों की लड़ियोंवाला पद्य गंभीर कविता के सर्वथा अनुपयुक्त है।

पतंजलि ने यद्यपि छंदों का बंधन एकदम नहीं तोड़ा, किन्तु, वे नपेतुले चरणों तथा जमते हुए अंत्यानुप्रास की एकरसता से घबहने को बहुत ही सचेष्ट रहे हैं। उल्लेख है, आँसू तथा परिवर्तन नाम्नी कविताओं में उन्होंने एकरसता भंग करने के लिए अथवा भावों को जह आवश्यकता आ जाय वहीं विराम देने के लिए अथवा जो भाव छंदों विशेष की पक्ति की सीमा से बाहर तक फैलना चाहते हैं उनके लिए वैसी ही व्यवस्था कर देने के उद्देश्य से एक ही पद में भिन्न-भिन्न आकार के चरण रखे हैं जो अपना काम बहुत ही सुन्दरता से करते हैं। ऐसी रचना की सफलता का मुख्य आधार कवि की लय-संयोजी अद्भुत जागरूकता तथा हृदय की सगीतमयता है जिसका एकत्र

प्रमाण नीचे के इस पद में मिलता है जो पंती की छंद-संबंधी योग्यता का एक आदर्श प्रमाण है।

आह, मेरा यह गीला गान।

घर्ण-घर्ण है उरका चिमण,

शब्द शब्द है सुधि का वंशज,

चरण - चरण है आह

कथा है कथ-कथ कथ प्रवाह,

छंद में है बाइय का दाह।

पंती के बाद, पंती ने, प्रायः, एक छंद में ही एक पूरी कविता रचने का प्रयास किया है। किन्तु, यहाँ भी वह एकरसता से बचने को बहुत ही सतर्क रहे हैं। अंत्यानुप्रास को यह, प्रायः, कहीं भी प्रमुख होने नहीं देते। इस उद्देश्य की प्राप्ति के लिए उन्होंने दो साधनों से काम लिया है। या तो पंती के घर्णों को लघु बनाकर वे तुकों का जोर ही छीन लेते हैं अथवा इस जोर को तुक के पहले-घाते घर्ण पर डाल कर पदान्त को हल्का कर देते हैं। यहाँ यह सच होता नहीं दीखता यहाँ वे कान्यगत अर्थ का जोर पेसी अगह पर रखते हैं, जहाँ से अंत्यानुप्रास काफी दूर हो। राधिका, ललितपद, ककुम और रोला, सभी पुष्ट छंदों का उनके हाथों में यही हास है। सर्वत्र नहीं तो अधिकांश रचनाओं में उन्होंने अंत्यानुप्रास के अंतिम घर्ण को लघु बना कर रखा है जिससे तुकों की प्रधानता मृदु हो जाय और उनका प्रभाव असमंजसपूर्ण एवं अनिश्चित हो जाय। जब से पंती कविताओं में सोचने लगे हैं, तब से इस अंत्यानुप्रास के समत्कारहरण की मात्रा उनमें और भी बढ़ गई है और इसमें संदेह नहीं कि यह प्रणाली उनकी चिन्ताधारा के बहुत ही अनुकूल पड़ी है। सोलह मात्राओं का एक पदरी छंद भी है जिसने नई कविता के क्षेत्र में बहुत काम किया है। यह छंद चलास और जागरण के भावों

को बहन करने में बहुत ही समर्थ है। इसका प्रयोग बहुत दिनों से होता आ रहा था, किन्तु, वर्तमान युग में इसे जैसी ख्याति मिली वैसी पहले कभी नहीं मिली थी। श्री निर्गुण की 'तू नूतन वर्ष विहान जाग', श्री मिलिंद की "मेरे किशोर, मेरे कुमार" तथा रामसिंहासन सहाय मुख्तार "मधुर" के राजस्थान-सर्वधी प्रगीत इसी छंद में रचे गए हैं। इसके सिवा, हिंदी के, प्रायः, सभी विग्गज कवियों ने इस छंद में अपनी कविताएँ रची और अब तो प्रत्येक नवागंतुक कवि इसमें अपनी बातें बड़ी आसानी से कह लेता है। अभिनव भाषों ने अब इस छंद के माध्यम को सुगम पाया, तब इससे मिलते-जुलते कई अन्य छंद भी इससे आ मिले। पद्मरी अथवा पद्मटिका की दो पंक्तियों का मिलित प्रवाह बहुत-कुछ पिंगल के मत्त सवैया तथा शुद्धध्वनि छंद से मिलता-जुलता चलता है। पंथजी की "फैली खेतों में दूर तलक मखमल की कोमल हरियाली" अथवा बचनजी की 'इस पार प्रिये मधु है तूम हो उस पार न आने क्या होगा' में उपर्युक्त तीनों छंदों का मिलित प्रवाह बहता है और अब इसका चमत्कार इनमें से अकेले किसी एक छंद से कही बड़ाकर है। मात्रा और यति की दृष्टि से यह नवीन छंद नहीं है। किंतु, कई प्रकार के प्रयोगों से इसमें ओ एक विशेष प्रकार का प्रवाह आ गया है वह पूर्वोक्त तीनों छंदों में से किसी भी एक के प्रवाह से अधिक अद्भुत और सगीत-पूर्ण है। पद्मटिका ने ही हिन्दी में एक दूसरे छंद का जन्म दिया जिसका प्रयोग निरालाजी ने तुलसीदास नामक काव्य में किया है। इस रचना के प्रत्येक बंद में पद्मटिका की तीन-तीन पंक्तियाँ रखी गई हैं और तीसरी पंक्ति के अन्त में चार मात्राएँ लब्धंत वर्णों के साथ जोड़ दी गई हैं जिससे उपर की तीन पंक्तियों के अंत्यानुप्रास का प्रभाव अन्तिम लब्धंत वर्ण पर आकर चूर-चूर हो जाता है और तुकों का चमत्कार अर्थ के गौरव पर कोई आवरण नहीं डाल सकता।

पद्यटिका का यह रूप निरालाजी का आविष्कार है तथा यह कहना कठिन है कि "तुलसीदास" में जो चमत्कार उत्पन्न हुआ है उसमें इस छंद का अधिक हाथ है अथवा निरालाजी की विचारपूर्ण कल्पना का। इस शका से यह बात भी प्रमाणित होती है कि जहाँ विचार विशेष छंद-विशेष के साथ घुलमिल कर एकाकार हो जाते हैं वहाँ यही समझना चाहिए कि ऐसे विचार का एकमात्र माध्यम वही छंद है तथा उस छंद में प्रकट होने के लिए ऐसे ही विचार चाहिए।

चौबह मात्राओं का प्रसादी छंद भौत में प्रयुक्त भी नहीं कविता में खूब चला और इसमें, प्रायः, प्रत्येक छोटे-बड़े कवि ने अपनी कितनी ही सुन्दर रचनाएँ की हैं। यह छंद छद् की "मफऊलो मफईलुन, मफऊलो मफईलुन" यहर के ध्वन पर निकला हुआ-सा लगता है किंतु, वर्तमान हिंदी कविता की संभावनाओं के यह बहुत ही अनुपम पड़ा है तथा करुण एवं विपरण भावों की अभिव्यक्ति इस छंद में बड़े ही चमत्कार के साथ की गई है।

वचनजी ने हिंदी में नए छंदों की सृष्टि नहीं की है, किंतु, छद् की गजलों का प्रभाव उनकी कविताओं के भीतर से हिंदी-कविता पर बहुत ही सुन्दरता के साथ पड़ा है। उनके 'निशा निर्मगण' और 'एकात-सगीत' के अधिकांश गीत गजलों के अनुकरण पर बने हैं। गजलों की विशेषता यह है कि उनमें काफिया और रवीफ प्रधान होते हैं तथा उनके शेरों (दो पंक्तियों) में से प्रत्येक के भाव अलग-अलग हो सकते हैं। इसके सिवा, गजलों की भाषा बहुत ही साफ होनी चाहिए। गजलों की एक विशेषता मसला और मकता भी हैं। किंतु, उनसे हमारा यहाँ कोई विशेष संबंध नहीं है। वचनजी ने गजलों से भाषाकी सफाई, काफिया और रवीफ की प्रधानता और, कुछ दूर तक, अलग-अलग शेरों में अलग-अलग भाव कहने की परिपाटी को ग्रहण किया है। उनके गीतों में, प्रायः, तीन या चार पद होते हैं। प्रत्येक पद

गजल के एक शेर की तरह स्वतंत्र होता है तथा प्रसंग से दूट जाने पर भी वह अपने ही बल पर स्वतंत्र रूप से चमकने में समर्थ होता है। प्रत्येक पद के अन्त में एक ही शब्द बार-बार आता है जो रवीफ की परिपाटी है और उसके ठीक पहलेवाला शब्द, अन्य पदों के ऐसे ही शब्दों की तुल्य बनकर आता है, जो काफ़िये की नकल है। उदाहरणार्थ, 'आज कितनी दूर दुनिया' की टेक से मिलनेवाली पंक्तियों के अन्त में "क्रूर दुनिया" "सिंदूर दुनिया" तथा ऐसे ही अन्य टुकड़ों में काफ़िया और रवीफ का निर्वाह नियम-पूर्वक किया गया है। भाषा बचनबी की साफ और माध प्रत्येक पद में अलग अलग हैं जो गजल से उनके गीतों की समता स्थापित करने के विशेष प्रमाण हैं।

अभिनव हिंदी-काव्य में छंदों में जो परिवर्तन हुए हैं वे किसी प्रकार भी भाषों के परिवर्तन से कम विचित्र और विराल नहीं हैं। जितने प्रकार के भाष तथा मनोदशाएँ हैं, कविताओं में अभिव्यक्त हुई हैं, छंदों में भी उसी परिमाण और प्रकार के विकार उत्पन्न हुए हैं। उन सभी की ओर एक बिहगम-दृष्टि-पात भी इस छोटे-से लेख में संभव नहीं है।—महादेवीजी के गीतों में, सिया रामशरणजी तथा नरेंद्रजी की कविताओं में और, सबसे अधिक, निरालाजी की रचनाओं में नए छंदों की एक पूरी दुनिया ही झुलसी जा रही है। नेपालीजी के समान कुछ कविसिनेमा तथा उर्दू यहरों से भी बहुत अधिक प्रभावित होते जा रहे हैं और छंद के ससार में हिंदी कविता नित्य नए सुरों में गाने की ओर बहुत ही घमुख वीख पड़ती है। इस क्रम में नागरी लिपि की प्राचीन परिपाटी भी ढीली होती जा रही है। नागरी लिपि की विशेषता यह है कि इसमें हम जो लिखते हैं, वही पढ़ते भी हैं। अब ऐसा लगता है कि लय के प्रवाह के अनुसार दीर्घ 'की' को ह्रस्व 'कि' तथा गुरु 'के' को ह्रस्व 'के' करके पढ़ना आरंभ हो जायगा। इसके सिवा, निरालाजी ने छंदों के घंघ को मोढ़

कर जिस नवीन मार्ग का निर्माण किया था उस पर चलनेवाले कवि अथ कुछ अधिक स्वतंत्र तथा, कभी-कभी, उच्छ्वसल भी होते जा रहे हैं। रामविश्वास शर्मा और अज्ञेयजी के जो प्रयोग चल रहे हैं उनका भी अन्तिम प्रभाव कविता को छंदोबंध से मुक्त करनेवाला है। छंदों के बन्धन से मुक्ति का अर्थ यह नहीं है कि छंद हिन्दी-कविता के क्षेत्र से बहिष्कृत कर दिये जायेंगे। प्रत्युत, यह कि अभी हिन्दी में छंदों के संघ में जो प्रयोग चल रहे हैं उनका परिणाम यह होगा कि छंद के रहे-सहे बंधनों का मोह भी कवियों के मन से दूर हो जायगा और जहाँ कोई छंद उनकी मनोदशा के अनुकूल पड़ेगा, वहाँ वो वे उसे ग्रहण करेंगे, किन्तु, जहाँ मनोदशा की विशिष्टता किसी छंद के माध्यम को प्रसन्नता-पूर्वक स्वीकार नहीं करेगी, वहाँ नए प्रकार के मिश्रित छंद अथवा छंदोबिहीन वाणी प्रधान हो उठेगी।

छंदस्पर्दन समग्र सृष्टि में व्याप्त है। कला ही नहीं, जीवन की प्रत्येक शिरा में यह स्पर्दन एक नियम से चल रहा है। सूर्य, चंद्र, महामण्डल और विषय की प्रगतिमात्र में एक क्षण है जो समय के ताल पर यति लेती हुई अपना काम कर रही है। टेलीस्कोप, माइक्रोस्कोप, मनुष्य के निराश्रित नेत्र तथा मनुष्य के मस्तिष्क के भीतर से विज्ञान क्यों-क्यों सृष्टि को देखता है। क्यों-क्यों उसे प्रत्यक्ष होता जाता है कि यह महान् सृष्टि एक अद्भुत सुर-सामंजस्य के बीच बँधी हुई है, इस क्रम में छंदोमंग नहीं होता, यतियाँ खिच कर आगे नहीं जाती, तथा समय अपना ताल देना नहीं भूलता है। समस्त कलाएँ इसी महान् स्वर-सामंजस्य से मानवात्मा के मिलने का प्रयास हैं। केवल स्वरवाली कलाएँ ही नहीं, प्रत्युत, चित्रण, मूर्ति और स्थापत्य की कलाएँ भी काट-छाँट, रूप और रंग के सन्तुलित प्रयोग से, इसी सामंजस्य का अनुकरण करती हैं। जहाँ यह सन्तुलन नहीं हो पाता, वहाँ समय अपना ताल देना भूल जाता

है, कला की कृतियों असंयद्ध एवं नरवर हा जाती हैं तथा सृष्टिगत सामजस्य के साथ मानवात्मा का मेल नहीं हो पाता।

ऐसा लगता है कि सृष्टि के इस छंद-स्फुरनयुक्त आवेग की पहली मानवीय अभिव्यक्ति कविता और संगीत थे। आरंभ में कविता और संगीत दोनों एकाकार थे, मनुष्य के मुख से शब्द का जो आनन्द फूटा, उसमें शब्द और संगीत दोनों मिले हुए थे। लेकिन, जीवन का क्षेत्र न्यो-न्यो घनीभूत होता गया, ये दोनों कलाएँ भी एक दूसरी से स्वतंत्र होकर अपना अलग-अलग विकास करने लगीं। पहले मनुष्य जो कुछ गा सठता उसे घड़त से लोग याद कर लेते थे और इस प्रकार शब्द और संगीत, एक-दूसरे के सहारे, अलिखित साहित्य के रूप में जी रहे थे। अब जहाँ एक ओर संगीत, शब्द की कठिन आघीनता को छोड़ कर अलग बढ़ने लगा, वहाँ संगीत का नित्य-बंधन तोड़ कर अच्छी-अच्छी कविताओं की भी स्वतंत्र रूप से सृष्टि होने लगी, जिन्हें मनुष्य की सृष्टि के भरोसे जीने को छोड़ देना निरापेक्ष नहीं था। कविताएँ लिखी जाने लगीं और इस लिखने के क्रम में लिखित साहित्य का जन्म हुआ। कई सदियों के बाद इन कविताओं के ढेर में मनुष्य की वैज्ञानिक बुद्धि ने प्रवेश किया। आलोचक और काव्य के वैयाकरण इन कविताओं में से, पूर्व-कवियों के प्रयोगों के आधार पर आनेवाले कवियों के मार्ग-प्रदर्शन के निमित्त नियम बनाने लगे। इस प्रकार, साहित्य में छंदशास्त्र की उत्पत्ति हुई।

कविता कला है, किंतु छंदशास्त्र को विज्ञान कहना चाहिए। उम्र में कला सदैव विज्ञान से घड़ी रही है। पहले वे लोग आये जिन्होंने गाना गाया कविताएँ रचीं, मफान बनाए, पट पर या पर्यंत की कदवाओं में चित्र और मूर्तियों की रचनाएँ कीं। तब वे लोग आये जिन्होंने इन रचनाओं को देखकर इसी प्रकार का काम

करनेवाले अन्य लोगों के लिए स्थूल नियमों का विधान किया। इसका अभिप्राय यह नहीं है कि पहले आने वाले कलाकार कला के नियमों से अनभिज्ञ थे, नहीं, कला के नियमों का इन में भी वास था, परन्तु, गुद नहीं, प्रत्युत, प्रवृत्ति के रूप में। इस प्रवृत्ति के अज्ञात संकेत पर कलाकार ने रचना की ओर जब धियाकरण आया तब उसने नियम का विधान किया। किंतु, यह विधान उसी कृति तक सीमित था जिसकी रचना हो चुकी थी। कलाकार की प्रवृत्ति अनन्त होती है, वैज्ञानिक इस अनन्तता का बाध नहीं प्राप्त कर सकता, क्योंकि, उसकी दृष्टि तो वही तक आती है जहाँ तक कलाकार की सहज प्रवृत्तियाँ रचनाओं के रूप में प्रत्यक्ष हो चुकी हैं। इससे भी परे एक संसार है जो कला की कृतियों में नहीं उतरा है, जिसका, कलाकार भी एक घूमित स्वप्न ही देख सकता है और जिसकी अभिव्यक्ति आनेवाले युगों के कलाकारों के लिए झूटी हुई है। किंतु, धियाकरण ने नियम बना दिए और जोर देकर कहा कि पहले के कलाकारों की रचनाओं में जिस नियम का प्रयोग हुआ है, आनेवाले कलाकार भी उसी नियम का उपयोग करें। क्योंकि, पहले के कलाकारों ने इसी नियम से कला की महान् कृतियों का निर्माण किया और आज अगर उसकी अवहेलना की जायगी तो कला की भेद कृतियों का जन्म कैसे संभव हो सकता है ?

ये सारी बातें साहित्य के सभी विद्यार्थियों को भास्म हैं, किंतु, इस सामान्य ज्ञान से एक बात प्रत्यक्ष होती है कि प्राचीन साहित्य से विरासत में मिले हुए बंधन वर्तमान अथवा भविष्य के कलाकारों के लिए योक्त नहीं हो सकते। अगर आज हमारी मनोदशाओं का मेल प्राचीन अथवा प्रचलित छंदों से नहीं बैठता है तो हमें इसका अधिकार होना चाहिए कि अपने अनुरूप हम नए छंदों का विधान करें जो उनके माध्यम से हमारी अनुभूतियाँ पूरे वल और चमत्कार

के साथ प्रकट हो सकें। प्राचीनता के अनादर के पक्ष में यह वलील है कि पहले के सभी परिचित सर्वज्ञ और निश्चित रूप से गलती नहीं ही करनेवाले नहीं थे तथा छंदशास्त्र का विधान सदैव स्रष्टा कलाकारों के द्वारा ही नहीं, प्रत्युत, उनके द्वारा भी हुआ है जो स्वयं कवि नहीं होकर निरे आलोचक अथवा वैयाकरण मात्र थे। किंतु, नवीनता की ओर लम्बा दूरा भागनेवालों के लिए भी एक चेतावनी है कि छन्दों के क्षेत्र में दौड़ कर चलना ठीक नहीं है, क्योंकि यहाँ बहुत परिश्रम करने के बाद भी पुरस्कार बहुत थोड़े मिलते हैं।

प्रगतिवाद, समकालीनता की व्याख्या

साहित्य में प्रगतिवाद के प्रवेश से यह चिन्ता उठ खड़ी हुई है कि राजनीति का यह साहित्यिक अभियान किस प्रकार रोका जाय तथा साहित्य लिखनेवाले लोग किस प्रकार राजनीति के दूषित प्रभाव से बचाकर दूर रखे जायँ, जिससे कला का आनन्दमय, सनातन रूप समकालीनता के संघर्ष से दूषित न हो। साधारणतः, ये आलोचक कला को एकमात्र सौन्दर्यानुभूति को माध्यम मानते हैं और पूरी सच्चाई के साथ विश्वास करते हैं कि ऐसी अनुभूति सभी संभव है जब कलाकार की शैली और द्रव्य समकालीनता से दूर हों तथा उसके विषय ऐसे हों, जिनका सामयिक अवस्थाओं से सीधा संबंध नहीं हो। उनकी दृष्टि में राजनीति के उच्छ्वासों से गर्म नई हुनिया और नये विचार, दोनों ही, कल्पना एवं ज्ञानेन्द्रिय की सुखानुभूति के प्रतिभूत पड़ते हैं तथा अर्वाचीन साहित्य का भी केवल वही अंश उन्हें अच्छा लगता है जो जीवन के दाह से दूरवाले लोक से संबंध रखता है तथा जिसके पीछे उस कलाकार का व्यक्तित्व बोलता है, जो जीवन से कुछ थका हुआ, कुछ निरारा अथवा सुन्दर, मादक एवं तीखे स्वप्नों का प्रेमी और निर्माता है। इतना ही नहीं, प्रत्युत, कभी-कभी वे साहित्य-कला को साहित्येतर शास्त्रों के संपर्क में पड़ते देखकर मन से दुखी हो जाते हैं और समझने लगते हैं कि ऐसी संगति से कला की नैसर्गिक शक्ति एवं शोभा का विनाश होता है तथा

इस प्रकार, कला उन उद्देश्यों को प्रधानता देने लगती है, जो उसके अपने उद्देश्य नहीं हैं। समकालीन प्रश्नों से उलझनेवाले लेखक और कवि को वे प्रचारक या उपदेष्टा कहते हैं और उन्हें कला के साम्राज्य में कोई स्थान देना नहीं चाहते।

साहित्य रचना मनुष्य के मस्तिष्क की एक स्वाभाविक प्रक्रिया है जिसके विषय और द्रव्य किसी युग या वस्तु विशेष तक ही सीमित नहीं रखे जा सकते। कला के रूप में साहित्य के प्रतिष्ठित होने का कारण यह नहीं है कि साहित्य में उन विचारों का निपेध होता है जो राजनीति, अर्थनीति, दर्शन या दूसरे साहित्येतर शास्त्रों में पाये जाते हैं, बल्कि यह कि जहाँ साहित्य की रचना सौन्दर्य-बोध की भावनाओं से ओतप्रोत मनोवेगों को लेकर की जाती है, वहाँ साहित्येतर शास्त्रों के निमाण के आधार सीमांसा और धुद्धि के सामान्य सिद्धान्त होते हैं। यह सच है कि साहित्यकार उपदेष्टा नहीं, आनन्द विधाता होता है, किन्तु इसका यह अर्थ नहीं कि उसकी दृष्टि फूलों, युवतियों तथा नदी-पहाड़ तक ही सीमित रहती है अथवा सामयिक समस्याओं से उलझने का उसे कोई अधिकार नहीं होता। साहित्येतर शास्त्रों की रचना धुद्धि-प्रधान और साहित्य की रचना आनन्द-प्रधान होती है, किन्तु, जिस प्रकार, फूलों के पास कवि केवल आनन्द की भावना से खिंचकर जाता है, उसी प्रकार, सामयिक समस्याओं से भी यह रसानुभूति ही प्राप्त करता है। फूल ही या राजनैतिक समस्याएँ, कवि का लक्ष्य आनन्दानुभूति होता है; प्रचार उसके लक्ष्य का कोई अंश नहीं हो सकता। उसका काम संसार को कुछ सिखाना नहीं, प्रत्युत, उसे प्रसन्न करना है। स्वयं भी वह एकमात्र उसी आनन्द की खोज में रहता है, जो फूलों को दखने, राहीदों की समाधि पर आँसू बहाने, हृदय विदारक दृश्यों को सफ़लतापूर्वक चित्रित करने अथवा अपने हृदय के क्रोध, विरसास, भय एवं ग्लानि के भावों को सुन्दरतापूर्वक

व्यक्त करने से मिलता है। कलाकार का आनन्द सर्जन की प्रक्रिया का आनन्द है और फूलों का चित्र बनाकर उसे जो आनन्द मिलता है, वही आनन्द उसे कौटों की तस्वीर बनाने से भी मिलता है। कला की जननी कलाकार के हृदय की प्रसन्नता है। वर्य विषय के प्रति सहानुभूति, आशा, विरहास तथा तादात्म्य के भाव के बिना कला का जन्म नहीं हो सकता। साहित्य जीवन से ऊँचा नहीं, किन्तु, प्रचार से बहुत ऊँचा है। किसी भी देश अथवा काल में प्रचार की दृष्टि पर साहित्य के असली पौधे, न तो उगे हैं और न आगे उगेंगे। हाँ, उन रचनाओं की बात अलग है, जो एकमात्र प्रचार के ही उद्देश्य से लिखी जाती हैं और जिनका महत्त्व भी साहित्यिक न होकर केवल प्रचारत्मक ही होता है।

आज रुपर्ट मूक और जूलियन मे के देश में ही इस बात की स्फुर चिन्ता की जा रही है कि जिस राष्ट्र के लाखों-लाख नौजवान युद्ध-क्षेत्रों में हँसते-हँसते अपने प्राण दे रहे हैं, उस देश में युद्ध-भावना को प्रेरित करनेवाली ओजस्थिनी कविताएँ क्यों नहीं लिखी जा रही हैं। क्या कारण है कि जहाँ पहले विश्वयुद्ध के अवसर पर अंग्रेजी साहित्य में वीरता, वल्लिदान और युद्धोन्माद की प्रेरणा पर रत्न लेनेवाली कविताओं की संख्या अनेक थी, वहाँ वर्तमान युद्ध के लिए वैसी एक भी कविता नहीं लिखी गयी? यह प्रश्न फाउन्सिल चेम्बर में बैठनेवाले कूटनीति के उन युद्धविशारद सूत्रधारों से करना चाहिये जिन्होंने पहली-सर्वाई में उच्चादर्शी के नाम पर कूटनेवाले बहादुर सैनिकों के मनसूखों को युद्ध सत्त्व होने पर झूठा सावित कर दिया तथा इस प्रकार, साहित्य के पैरों के नीचे से उस विरहास को खींच लिया, जिस पर चढ़कर वह युद्धोन्माद को प्रेरणा देता था। आज साहित्य को अपना भ्रम स्पष्ट दिखाई पड़ रहा है। वह स्पष्ट देख रहा है कि इस संकाकाण्ड के पीछे जिन कूटनीतिज्ञों का हाथ है, वे कहने को चाहे

जो कुछ भी कहें, लेकिन, काय उनके वे ही होंगे जो पिछली सड़ाई के बाद देखने को मिले थे। थोड़े लोगों का इसलिये बलिदान नहीं होना चाहिए कि अधिक लोग एक ऐसी समाज-गृह स्वत्ता को कायम रखने में सहायता पायें जो आदि से अन्त तक अन्यायपूर्ण और दुःशील है। अगर युद्धोन्मादी देश युद्ध के भीतर से उसी पाप के साथ निकलने की कोशिश में हैं, जिसके साथ उन्होंने उसमें प्रवेश किया था, तो स्पष्ट ही, युवकों का लहू व्यर्थ बहाया जा रहा है। ऐसी परिस्थिति में तो राह दिखानेवाले धीरों की मृत्यु उन लोगों पर प्रभ का बिह्वल बनकर रह जाती है, जो किसी प्रकार मृत्यु से बचे हुए हैं। लेकिन, परिस्थिति ऐसी है कि कवि अपने आप को देश के वातावरण से तोड़कर अलग नहीं कर सकता। शरीर पर उसका अधिकार है, इसलिये वह अपना लहू युद्ध-देवता को अर्पित कर रहा है, किन्तु, प्राणप्रेरक गीतों की रचना के लिए हृदय में प्रसन्नता और विश्वास चाहिए, जिसका उसमें सर्वथा अभाव है। कला की निर्दुःख भोगता का यह एक अत्यन्त उदाहरण है कि इंग्लैंड का कवि जय शरीर से रणारण्य होकर हँसते-हँसते मरने जा रहा है, तब भी उसकी सरस्यही मूक और मौन है, क्योंकि न तो वह कवि को कलम छोड़कर सलवार उठाने से रोक सकती है और न सलवार के समर्थन में उसे गाने ही दे सकती है।

काव्य या साहित्य किसी भी रूप में प्रचार को उद्देश्य बनाकर नहीं चल सकता। कविता का जन्म विस्मय और मुत्तहल से हुआ था, धर्म और भद्रा की गोद में पलकर वह धड़ी हुई, बुद्धि के युग ने उसे प्रौढ़ता दी, अब अगर प्रचार उसका एकमात्र उद्देश्य बना दिया जाता है, तो कविता की मृत्यु में किसी प्रकार का सन्देह नहीं होना चाहिए।

लेकिन, भार्यासन का विषय है कि साहित्य के स्वामायिक प्रवाह को कोई भी बाह्य शक्ति स्वेच्छानुसार मोड़ या मुका नहीं सकती। और प्रचार से साहित्य को मुक्त रखने के लिए इसकी आवश्यकता नहीं है

कि हम लेखकों और कवियों को समकालीन भाषों तथा विद्याओं के संपर्क में आने से रोकें, प्रत्युत इस बात की कि वे जो कुछ लिखें, उसमें उनका अपना विश्वास, अपनी प्रेरणा और अपनी अनुभूति योजनी हो। साहित्य स्वयं आगच्छ और चैतन्य है तथा उसे जगाने की चेष्टा करना उसे विद्वाने के समान है। राजनीति की ओरों-इतनी पैनी नहीं कि वह उससे आगे तक देख सके जहाँ तक साहित्य की सहज दृष्टि जाती है और साहित्य का हाथ भी इतना खाली नहीं कि वह राजनीति से काम मोंगे। दरअसल, साहित्य, राजनीति, दर्शन और विज्ञान सब के सब, एक ही जीवन के भिन्न भिन्न पूरक अंश हैं और, मूलतः उनमें से कोई भी किसी का विरोधी नहीं है। शरत बाबू की राजसूझमी प्रायश्च के उपचेतन-लोक की परी तथा डाक्टर इफ्ताल की इस्लाम परस्ती ही मिस्टर जिना का पाकिस्तान है। यिद्याएँ और शास्त्र जिनसे भी हों, जीवन ही सभी का एक मात्र स्येय है। जीवन की एक ही अवस्था की भिन्न-भिन्न लोगों की भिन्न भिन्न अनुभूतियाँ पृथिवियों की भिन्नता के क्रम से कथिता, राजनीति और विज्ञान बन जाती हैं।

बहुत दिनों से हम साहित्य को जीवन का सीधा अथवा एक प्रतिबिम्ब कहते आये हैं, क्योंकि समकालीन जीवन का रूप साहित्य में प्रतिफलित हुआ करता है। तब भी ऐसे लोग हैं जो साहित्य में समकालीनता के विरोधी हैं। उन्हें गंभीरता से विचार करना चाहिये कि क्या कोई ऐसा भी साहित्यकार है जो अपने विषय अथवा अपनी शैली को समकालीन वास्तविकता से अत्यन्त दूर रखता हुआ भी यह दावा पेश कर सके कि समकालीन आर्थिक या राजनैतिक अवस्थाओं अथवा आन्दोलनों का, समकालीन ज्ञान और विद्याओं का, अपने वर्ग की प्रवृत्तियों का अथवा जनसंगों से यह बचकर रहना चाहता है, उनके विरुद्ध घृणा या विरोध के आवेगों का उसकी रचना पर कोई प्रभाव नहीं पड़ा है? जीवन की कठोरताओं से भागकर स्वप्न में क्षिप

जाना जितना सरल वीक्षता है, दर-असल, वह उतना सरल नहीं है। कल्पित अनुभूतियाँ के जाल में छिपकर अपने को सुरक्षित समझने-वाला साहित्यकार इस बात से इन्कार नहीं कर सकता कि उसकी घाटीक से घाटीक अनुभूतियों में, उसके सूक्ष्म से सूक्ष्म स्वप्नों में उस मिट्टी की गंध भरी हुई है, जिसमें वह उत्पन्न और विकसित हुआ है। अपने आपको पहचानने में अममर्थ साहित्यकार शुद्ध कला की उपासना का स्वागत करता हुआ यह भले ही समझ ले कि वह जीवन के सभी प्रमायों से ऊपर उठकर लिख रहा है, किन्तु, यह सच है कि वह अपने विगत और वर्तमान भस्कारा के बिना, अपनी शिक्षा वीक्षा, अभ्ययन और सामाजिक अनुभूतियों के बिना साहित्य का एक टुकड़ा भी नहीं गढ़ सकता है। साहित्य की जननी कल्पना नहीं, धल्कित स्मृति है और स्मृति की रचना और विकास कल्पित वेदनाओं तथा नकली अनुभूतियों से नहीं, प्रत्युत, पञ्चवियद्ध शिक्षाओं, मनुष्य तथा प्रकृति के संसर्ग एवं ऐतिहासिक तथा समकालीन ज्ञान के अर्जन से होता है। कला के सामाजिक उद्देश्य ही उसे चिरायु तथा लोकप्रिय बनाते हैं। इन उद्देश्यों को चरितार्थ करने के लिए यह आवश्यक है कि कलाकार अपने समय की घूँप और गर्मी को समझे तथा उन सभी आन्दोलनों और विचारों का परिचय प्राप्त करे जिनका प्रभाव मनुष्य जाति पर व्यापक रूप से पड़ता है।

समय और समाज के साथ अगर कला का प्रकृति-सिद्ध संधर्भ नहीं होता, तो कवि सदैव या तो आविर्भूत जीवन की सरलता के गीत गाते अथवा श्रोताओं का कोई भी विचार रखे बिना अपने आनंद और शोक के भावों को लिखने के बदले घर में उल्लस-मूदकर या सुने में बैठकर आँसू बहाकर व्यक्त करत—अक्षयारा, समाधियों, पुस्तकों और प्रचारों की उन्हें आवश्यकता ही नहीं होती। लेकिन, व्यवहार में ऐसा नहीं है। सभी युगों के कवि एक ही विषय पर कथिताएँ

नहीं लिखते और न कोई कवि अपनी रचना को जनता से छिपाता ही है।

सच पूछिये तो समाज में साहित्य का आदर ही विशेष प्रकार के साहित्यकारों के कारण होता है, जो अपने ही युग में अन्य लोगों की अपेक्षा अधिक जीवित और चेतन्य होते हैं। प्रत्येक युग अपने कवि तथा कलाकार की प्रतीक्षा करता है, क्योंकि उसके आगमन के साथ यह भेद झुलने लगता है कि उस युग की चेतना किस दिशा में तथा किस स्तर तक विकसित हुई है। प्रत्येक युग में समय के अन्तराल में गूँजनेवाले अस्पष्ट नाद कुछ ही चेतन्य लोगों को सुनाई देते हैं और साहित्यकार का स्थान इन्हीं कुछ लोगों में हुआ करता है। युग निर्माण में साहित्यकार का हाथ नहीं रहता हो, यह बात नहीं है। साहित्य-कला का सबसे बड़ा सामाजिक महत्त्व यह है कि इससे समाज बदलती हुई समकालीन प्रवृत्तियों से रागात्मक सामंजस्य स्थापित करने की योग्यता प्राप्त करता है। कवि अपनी कल्पना-धारा से वास्तविकता के रूप पर प्रभाव डालता है, उसमें समयानुरूप परिवर्तन खाने की चेष्टा करता है और कविता के द्वारा मनुष्य को सत्य के इस बदलते हुए रूप की ओर उन्मुख करता है। कला भी एक माध्यम है जिसके द्वारा मनुष्य वास्तविकता से चलाकने का सुयोग पाता है और उसे पचा कर आत्मसात् करने की कोशिश करता है। कवि अपनी चेतना की भाग में वास्तविकता को खपाकर उसे मनोनुकूल रूप देता है। सर्जन के समस्त समारोह तथा कवि की सारी चेदनाओं का आधार वास्तविकता के इसी संघर्ष पर अवलम्बित है। सभी भेद कलाकारों को वास्तविकता के साथ इस प्रकार का क्रान्तिकारी संघर्ष सदैव करना पड़ता है—क्रान्तिकारी इसलिये, क्योंकि इस संघर्ष का लक्ष्य ही वास्तविकता के रूप को परिवर्तित करना तथा उसे कवि की इच्छित दिशा का ओर माँह देना है। कलाकार का अन्तर्जीवन एक ऐसा

समर-क्षेत्र है, जिसमें हमेशा स्वर्ग तथा नरक एव दूधते तथा उगते सूर्य के धींच सघर्ष चला करता है। इस प्रकार, बदलती हुई सामाजिक चेतनाओं के प्रति मनुष्यों की प्रवृत्तियों को बदलने के प्रयास से नई कला का जन्म होता है। नये प्रश्न और नई समस्याएँ कला को नया रूप देने में समर्थ होती हैं।

यह सच है कि मनुष्य की जन्मजात प्रवृत्तियों में से कोई भी उसे किसी काल में एकदम नहीं छोड़ देती, किन्तु, सामयिक चेतनाओं के अनुसार उनमें नये बिकार उत्पन्न होते ही रहते हैं। यही कारण है कि उच्च-से-उच्च प्राचीन साहित्य के उपभोक्ता होते हुए भी हम केवल उसी तक संतोष नहीं कर लेते, अपने समय के लिए नया साहित्य चाहते हैं जो प्राचीन साहित्य की अपेक्षा हमारा अधिक अपना होता है। न्यों-न्यों मनुष्य की चेतना, उसके ज्ञान तथा दृष्टिकोण में नये परिवर्तन आते जाते हैं, उसे अपना आवश्यक प्राचीन साहित्य उसके समकालीन जीवन से कुछ-कुछ घेरेला-सा लगने लगता है और वह नये-पुराने, सभी भाषों की ऐसी अभिव्यक्ति सुनना चाहता है, जिससे उन भाषों के संबंध की सामयिक अनुभूतियाँ व्यंजित हों। वाल्मीकीय रामायण के रहते हुए रामचरितमानस की तथा रामचरितमानस के रहते हुए साकेत की प्रतीक्षा और आवश्यकता बहुत ही स्वाभाविक और उचित है। अकबर के समय में रामचरितमानस के पात्रों के संबंध में पाठकों की जो अनुभूति थी, आज के पाठकों की ठीक वही अनुभूति नहीं है। ऐसा भी होता है कि एक ही भाषा को दो भिन्न युगों के कवि दो भिन्न रूपों में व्यक्त करते हैं। सत्रहवीं सदी का कवि जिस भाषा को

कहा कहों छवि आज की, भले यने हो नाय,
तुलसी मस्तक तब नयै, धनुष बान लो हाथ।

कहकर व्यक्त करता है, बीसवीं सदी का कवि उसी भाव को

‘उठा दो’ ये चारों करकंठ, देश को लो द्विगुनी परतान,
और मैं करने को चाह पकूँ, तुम्हारी युगल मूर्ति का ध्यान ।
कहकर व्यक्त करता है ।

फहा जा सकता है कि यह वैयक्तिक अनुभूति की भिन्नता है जो एक ही भाव को दो भिन्न कवियों के मुख से, दो भिन्न स्थानों में व्यक्त कराती है । यह एक प्रकार से सच है क्योंकि एक ही युग के दो भिन्न व्यक्ति अथवा कई युगों के कई भिन्न व्यक्ति आपस में भिन्न होते हैं, उनकी अनुभूतियाँ भिन्न-भिन्न और उनके कहने के ढंग भी अलग-अलग होते हैं । लेकिन, यहाँ संस्कार एवं चेतना के सामाजिक तथा कालिक आधार भी विचारणीय हैं, जिनके कारण एक युग का समाज दूसरे युग के समाज से धृक् पहचाना जाता है । प्रत्येक युग का अपना व्यक्तित्व होता है जो उसे अन्य युगों से यत्कुल विभक्त कर देता है । यही कारण है कि एक युग के कवि दूसरे युग के किसी समानधर्मा की अपेक्षा अपने ही युग के किसी विरोधी कवि के अधिक समीप होते हैं । बीसवीं सदी की मीरा राणा की मीरा की अपेक्षा आज की सुमित्रा के अधिक समीप है तथा रीषिकाश्रीन शृंगारिक कवि अपने समस्त वैयक्तिक प्रमेयों के रहते हुए भी आने के शृंगारिक कवियों की अपेक्षा अपने ही युग के सन्त कवियों के अधिक समीप पड़ेंगे । प्रत्येक युग की अपनी विशेषताएँ, अपनी चेतनाएँ, अपनी समस्याएँ तथा अपना स्वरूप होता है । इसलिये, एक युग का साहित्य किसी दूसरे युग का हृदय ठीक उसी तरह से नहीं छू सकता, जिस तरह उसका अपना साहित्य छू सकता है । गंभीर हो या छिछला, सुन्दर हो या असुन्दर, प्रत्येक युग में उसका समकालीन साहित्य ही प्रधान होता है, क्योंकि इसी साहित्य में उसका अपना ताप, उसकी अपनी व्यथा तथा उसके अपने आवेग ध्वनित होते हैं ।

गलत या सही तौर पर प्रगतिकामी कहकर हम अर्थात्चीन साहित्य के जिस अंश को क्लृप्तिहीन तथा स्थूल कहते हैं, वह समकालीन जीवन की ही व्याख्या का प्रयास है। प्रगतिवाद की दृष्टि केवल सौन्दर्य-घोष पर नहीं है, वह जीवन को उन तमाम विधाओं के माध्यम से देखने की कोशिश कर रहा है जो जीवन की समकालीन समस्याओं की व्याख्या के रूप में उत्पन्न हुई हैं और जो अपने व्यापक प्रसार के कारण उन सभी लोगों के लिए आवश्यक हो रही हैं जो समाज की वर्तमान दुरवस्थाओं को ईमानदारी से समझना चाहते हैं। प्रगतिवादी साहित्य की अभी जो अवस्था है, उसमें हम सौन्दर्य घोष की प्रेरणा से अधिक इस भावना का प्राधान्य पाते हैं कि कवि और लेखक जीवन को, समीप से समीपतर होकर, समझने की चेष्टा करें। लेकिन, ठीक या गलत दिशा में जीवन बहुत दूर निकल चुका है, किन्तु, साहित्य अपनी परम्परागत रुचि शिष्टता तथा स्वाभाविक आभिजात्य के कारण जीवन के बहुत से समकालीन उपादानों को गोद में लेते हुए शरमाता है। वह नहीं चाहता कि ईथर (Ether) से उतरकर वह कारखानों के धुआँ से सेवित मिट्टी पर पैर रखे। उसे बराबर इस बात का ध्यान है कि कहीं उसके सज्ज्वल परिधान में धुआँ के धब्बे न लग जायें। जीवन में अब तक मिन लोगों की प्रधानता थी, यह उन्हीं का संस्कार साहित्य में बोल रहा है। लेकिन, अब “नूरे-वरीरत आम” हा रहा है और वे लोग भी जीवन के मुख्य स्तर पर आ रहे हैं जो दलित, उपेक्षित तथा समाज के मान्य वर्ग की दृष्टि में असह्य थे। इन ऊपर आनवाले लोगों पे साथ एक नई संस्कृति भी ऊपर आ रही है जो साहित्य में अपनी अभिव्यक्ति चाहती है। इन दो संस्कारों के संघर्ष के बीच साहित्य को यह चुनाव करना है कि यह किसका साथ देगा। अब तक जो सुख लिया गया है, उससे स्पष्ट मित्र हाता है कि साहित्य का

ईमान दलितों और अपेक्षितों के साथ है, किन्तु, परम्परागत मोह के कारण वह उन संस्कारों से अब भी लिपटा हुआ है, जिनके विरुद्ध लड़ी होनेवाली क्रान्ति के प्रति उसका रुख सहानुभूतिपूर्ण है। जब-तब वह इस आलोचना को सुनकर भी सिर झुका लेता है कि प्रगतिवादी साहित्य में कला के निखार, रस और माधुरी के उद्रेक तथा साहित्य के स्वाभाविक धावाधरण का स्पष्ट अभाव है। साहित्य में प्रगतिवाद का आविर्भाव किसी कलात्मक अथवा सौन्दर्य-योध विषयक जागरण का सूचक नहीं है, क्योंकि अभी तक उसके प्रति जनता के आकर्षण का कारण उसकी कलात्मक शोभा नहीं, प्रत्युत, समकालीन जीवन के प्रति अत्यन्त अज्ञा और आस्था के भाव हैं। इस दृष्टि से प्रगतिवाद न अब तक साहित्य की शैली नहीं, बरन्, उसके द्रव्य में उत्क्रान्ति की है। किन्तु, साहित्य के रसास्वादन के क्रम में उसकी शैली का रस उसके द्रव्य के रस से अलग करके नहीं चला जा सकता। किसी भी साहित्य के चमत्कार की उत्पत्ति में उसके प्रतिपाद्य द्रव्य (विषय) का बहुत बड़ा हाथ रहता है। द्रव्य ही स्वानुरूप शैली को भी जन्म देता है, किन्तु, जन्म लेने के बाद शैली द्रव्य के साथ मिलकर एककार हो जाती है तथा उससे अलग होकर देखी नहीं जा सकती। फिर द्रव्य पर अनुरूप शैली का भी प्रभाव पड़ता है और दोनों मिलकर रचना में चमत्कार उत्पन्न करते हैं। लेकिन, साहित्यिक क्रान्तियों में धास धिक्का की जाँच करनेवाली नई कसौटी, मूल्यांकन के नये ढंग, जीवन-संघर्ष नवीन दृष्टिकोण तथा रचना के नये द्रव्य सबैव पहले आते हैं। और आने के बाद वे अपने अनुरूप नई शैली को जन्म देकर अपने को पूर्ण रूप से अभिव्यक्त करते हैं। प्रगतिवाद ने द्रव्य मात्र से जनता का प्रेम प्राप्त कर लिया है। द्रव्यानुरूप शैली के मिलते ही वह उन लोगों की भी अज्ञा का अधिकारी हो जायगा जो आज उसे सन्देह की दृष्टि से देख रहे हैं।

साहित्य की स्वाभाविक प्रक्रिया अनुभूतियों का ग्रहण और उनकी कलात्मक अभिव्यक्ति है। लेकिन ऐसा भी स्वता है कि सारा विवाद इस अनुभूति को लेकर ही उपस्थित होता है। कुछ आलोचकों की राय में अनुभूति का अर्थ चिकने घने केशों, प्रमी की आँखों, नदियों के प्रवाह और पर्वतों की शोभा तक ही सीमित मालूम होता है। वे, शायद, इष्टपूर्वक यह मानते हैं कि अनुभूति सिर्फ प्राकृतिक शोभा, प्रेम, पिरह तथा ईश्वर-परक भावों की होती है, क्योंकि ये भाव सार्वभौम तथा सार्वकालीन हैं। पेट की पीड़ा अथवा शीत से ठिठुरनेवाले की वेदना की अनुभूति, अनुभूति नहीं, प्रचार है। प्रगतिवाद की राजनीति प्रियता के कारण वे उसे संदिग्ध दृष्टि से देखते हैं और भ्रमपूर्वक यह समझते हैं कि समकालीन विषयों को साहित्य में उतारनेवाले लोग साहित्य नहीं, पत्थर, राजनीति का काम बना रहे हैं। ऊपर कहा जा चुका है कि साहित्य राजनीति का सेवक नहीं और न उसका विरोधी ही है। दोनों का एकमात्र लक्ष्य जीवन है और दोनों की प्रेरणाएँ भी जीवन से ही आती हैं। राजनीति, साहित्य, दर्शन और विज्ञान भिन्न भिन्न किसानों के समान हैं, जो एक ही क्षेत्र में भिन्न भिन्न बीज बोकर भिन्न भिन्न फसलों फाटते हैं। लेकिन, यदि ये बीज एक ही मौसिम में बोये जायें, तो यह स्वाभाविक ही है कि उपजे हुए दानों में जल-वायु तथा सर्द-गर्मी के विचार से एक प्रकार की समानता होगी, किन्तु, इस समानता के रहते हुए भी गेहूँ गेहूँ और चना चना ही रहता है।

राजनीति से इस प्रकार घयड़ाना साहित्य में आत्मविरहास के अभाव का सूचक है, और यह साहित्य पर राजनीति के आक्रमण का दृष्टान्त भी नहीं है। यह तो प्रमुख जीवन के आयेगमय अभियान का दृश्य है जिसके जुए में साहित्य और राजनीति दोनों को अपनी गरदनें लगानी पड़ती हैं। यह तो साहित्य और राजनीति की होड़

का दृष्टान्त है कि जीवन के समर में वानों में से किसकी तलवार अधिक कारगर साबित होती है। मनुष्य जन्मना कवि होता है तथा ओ बातें कवि को राजनीतिज्ञों से विभक्त करती हैं उन्हें किसी मनुष्य में मर देने की सामर्थ्य न तो किसी व्यक्ति-विशेष में है और न किसी दल विशेष में। पार्टी के प्रस्ताव अथवा हुक्मत के फरमानों से फला का जन्म नहीं हो सकता। तब यह क्यों समझा जाता है कि सुन्दर स्त्री, सुन्दर फूल तथा सुन्दर, पक्षी के सम्यन्ध की ही अनुभूतियाँ सच तथा यात्री सच की सच केवल प्रचार हैं ? अगर मुलायम केशों के स्पर्श-सुख की याद में ठकपने के लिये किसी निर्देशकी आवश्यकता प्रतीत नहीं होती, तो विशाल दलित-समुदाय की दुरवस्थाओं की अनुभूति के पीछे किसी राजनैतिक दल के संकेत की अनिवार्यता की कल्पना क्यों की जाती है ? अपने आस-पास के लोगों के दुःख-दर्द को समझने के लिये, पराधीनता के पारामें छटपटाते हुए देश की आकुलता का अनुभव करने के लिये, संसार का हिलानेवाली शक्तियों की वन्दना करने के लिये अथवा अन्याय के विरुद्ध उत्तेजना देने के लिये न तो आनन्द भवन में रहना आवश्यक है, न प्रेमलिन में। जिस कलाकार की आँखें झुली हुई हैं, जिसमें मनुष्यता का कोई भी अंश शेष है, जिसके कान ससार के आर्त्तनाद को सुन रहे हैं, जो अपने युग में अच्छी तरह जी रहा है तथा जो सदैव आग्रह और चेतन्य है, वह चाहे जहाँ भी रहे, उसका हृदय उमरेगा ही, उसकी भुजाएँ फड़फड़ींगी ही और मार्क्स का साहित्य वह पढ़े या न पढ़े, किन्तु, अपनी अनुभूतियों वह उसी वेग से लिखेगा जिस वेग से जीवन अपने अभियान की तैयारी करता है। कवि का काम किसी राजनैतिक दल के सिद्धान्तों की विवेचना नहीं, प्रत्युत, उन अवस्थाओं की, काव्यात्मक अनुभूति व्यक्त करना है जिनके भीतर से राजनैतिक सिद्धान्त भी पैदा होते हैं। पंतजी की 'युगवाणी' मार्क्स के 'कैपिटल', का, अनुवाद नहीं, प्रत्युत

चन्ही सामाजिक अवस्थाओं की कथिक्त अनुभूति है जिनकी राज नैतिक अनुभूति 'कैपिटल' या कम्युनिस्ट मेनिफेस्टो कहलाती है।

और अगर कला को हम पल-पल विकसित होनेवाले ज्ञान-कोपसे भिन्न कर दें, वैज्ञानिक विरलेपण-पद्धति के संसर्ग से अलग रख दें, संसार को हिलानेवाली सामाजिक तथा राजनैतिक शक्तियों के संक्रमण से दूर कर दें, संक्षेप में, समकालीन जीवन के संघर्षों से एकदम अलग हटा लें, तो इसका सम्बन्ध किन सत्त्वों से रह जायगा ? स्पष्ट ही, तब कला वासना और प्रेम की बन्विनी, वैयक्तिक चेतना और मनसनाहट की दासी तथा अस्पष्ट एवं अनुयोगी स्तरों पर भटकनेवाली उन्मादिनी होकर रह जायगी और उसके उपासक, शायद, उसके इस शून्य रूप को देखकर स्वयं भी प्रसन्न हुआ करें, किन्तु, समाज उन्हें अघपगला ही कहेगा।

क्रान्तिजन-समूह को जगाकर उसे नई संस्कृति पर तरंगित होनेवाले जीवन की और प्रेरित करती है। क्रान्ति-प्रेरित आति साहित्य में सबसे पहले अपनी ही जाग्रत भावनाओं को प्रतिष्ठित देखना चाहती है। राजनीति अपना काम अच्छी तरह कर रही है। जीवन का आदेश है कि साहित्य भी नई आग में अपने सोने को अच्छी तरह तपाये, नये इतिहास के निमाण में अपना योग दे और राजनीति ने जिस सत्य की सृष्टि कर दी है उसके मुँह में जीभ धर दे। यह काम केवल कला को पूजनेवाले साहित्य से नहीं हो सकता। अकेली कला इस तूफान को अपनी साँसों से बाँधने में असमर्थ है। साहित्यकार की दिलचस्पी आज जीवन के एक अंग से नहीं, बल्कि, पूरी सामाजिक वास्तविकता से होनी होगी। उसे आज संसार को केवल कवि ही नहीं, राजनीतिज्ञ, वैज्ञानिक और दर्शनवेत्ता की दृष्टि से भी देखना पड़ेगा। आज की दुनिया में कला की सुन्दर कृतियों के निर्माणमात्र से कलाकार के कर्तव्य की हति भी नहीं हो सकती, प्रत्युत, उसे सामाजिक सिद्धान्तों

को भी स्थापित करना पड़ेगा। और इसके लिये उसे विचारों का कवि, विचारों का औपन्यासिक तथा, संक्षेप में, अभिनव संस्कृति का संवर्धक बनना पड़ेगा। फला में शुद्ध आत्माभिव्यञ्जन का स्थान कमी नहीं था और आज तो उसकी घात भी चलाई नहीं जा सकती। संक्रान्ति-काल का यह निश्चित और व्यापक परिणाम है कि कोई कलाकार जीवन से भागकर शुद्ध कला के देश में नहीं छिप सकता। शुद्ध कला नाम की कोई चीज अभी नहीं है, उसका समय, शायद अन्त ही चुका या आगे आनेवाला है।

जब दुनिया में चारों ओर आग लग गई हो, मनुष्य हिस्टीरिया में मुश्तब्बा हो और कौमें पगले कुत्तों की तरह आपस में लड़ रही हों, जब पराधीन जातियाँ अपनी सीकें उतार फेंकने के लिये बढ़े-बढ़े आन्दोलन चला रही हों और साम्राज्यवाद उन्हें कसकर दौपने के लिये नई-नई कड़ियाँ गड़ रहा हो, जब युद्ध के अन्त नये युद्ध के बीज बो रहे हों और मिनट मिनट पर हृदय को हिला देनेवाले संघाद कान में पड़ रहे हों, तब कौन ऐसा कलाकार है जो अपनी धैर्यशक्ति माम-नामों को उचित से अधिक महसूस करने की घृष्टता करेगा? क्रान्ति, विद्रोह और संघर्ष के समय में नैतिकता के साधारण नियम अप्रमुख हो जाते हैं। आज साहित्य को धैर्यशक्ति अनुभूतियों की अपेक्षा स्यामायत ही, उन सार्वजनीन अनुभूतियों को अधिक महसूस करना है जिनके कारण पृथ्वी अशान्तपर्यन्त मनुष्य के क्षम से लाल है तथा पहाड़ उलड़कर समुद्र में डूब जाना चाहते हैं। यह काम सो बही लेखक या कवि कर सकता है जो साधना-चतुष्टय के वृत्त से निकल चुका है; जिसने केवल पुस्तक का असूत ही नहीं, जीवन का दूध भी पिया है; धूप में जिसके रंग सूखते नहीं, आँधी में जिसकी घटापूँ फटती नहीं तथा जिसकी आँखें राजनीति के महानद तक ही नहीं, उसके पार भी देख सकती हैं। जीवन अपनी गोरव-पसाका को उठाये आगे जा रहा

है। अब साहित्य सोच ले कि उसे क्या करना है। अब वह मानव-मन के अप्रमुख स्तरों पर अनुसन्धान करने में अपनी शक्तियों का अपव्यय करेगा, 'क्लासिक' और 'अकेडमिक' होकर रह जायगा या उन लोगों के साथ चलेगा जो भविष्यत् के कोट पर कब्जा करने जा रहे हैं ?

७ पिछार प्राम्तीय प्रगतिशील लेखक-रुच के प्रथम अधिपत्रण (जनवरी, १९४४) में स्वागतार्थ्य के पद न पड़े गये अनिमापण न ।

काव्य-समीक्षा का दिशा-निर्देश

“जिस जाति न अच्छी कविताएँ नहीं की हैं, उसमें अच्छे समालोचक भी उत्पन्न नहीं हो सकते”—इस कथन में कुछ ठप्प-सा मालूम पड़ता है; क्योंकि समालोचना केवल नीर घीर विवेक नहीं है, बल्कि, यह उन समस्त कला-कौरावों के विरलेपण का नाम है जिनके द्वारा कलाकार अपनी कृति में सौन्दर्य तथा अलौकिकता उत्पन्न करवा है। साहित्य अब बुद्धि के सामने स्पष्ट और कल्पना के सामने चरित हो उठा है, कला के अलौकिक वातावरण में जब हम अपनी क्षुद्रताओं से ऊपर उठने लगते हैं तब हमारे मन में एक जिज्ञासा उठती है कि इस काव्य में इतनी सुन्दरता क्यों है? यह इतना प्रभावशाली कैसे बन पड़ा? क्या कारण है कि इसके पढ़ने से हमारे मन की अवस्था वैसी नहीं, ऐसी होती है? जहाँ यह जिज्ञासा उठती है, वहीं समालोचना का प्रथम प्रयास प्रारम्भ हो जाता है। इसीलिए, जब कोई रसिक व्यक्ति, आत्मा में निर्मोक्तता और हृदय में विनम्रता लेकर, अपनी सारी कलात्मक प्रवृत्तियाँ को जाग्रत रखते हुए, दृष्टि को गम्भीर तथा रस-माहिता को, व्यापक बनाकर किसी कलापूर्ण कृति का रहस्योद्घाटन करने बैठता है तब हम

उसे समालोचक के नाम से पुकारते हैं। समालोचना का उद्देश्य साहित्य के गामीर्य की याह लेना है। सदा समालोचक दूसरा की कृति पर सम्मति प्रकट करने की कला का प्रचार नहीं करता, बल्कि, वह यह बतलाता है कि किसी कृति के निर्माण में किन प्रवृत्तियों तथा किस कौशल से काम लिया गया है।

साहित्य को हम जीवन की व्याख्या मानते आये हैं। किन्तु जीवन और उसकी इस व्याख्या के बीच एक माध्यम है जो व्याख्याता कवि या कलाकार का निजी व्यक्तित्व है। प्रकृति के अग-अग में हमारे लिये जो एक अर्थपूर्ण सन्देश निहित है उसे हम स्वयं ग्रहण नहीं कर सकते। हमारे लिये उसे कवि ही ग्रहण करता है और कवि जब इन सन्देशों का गगोत्तेजक चित्र हमारे सामने रखता है तब उसके चारों ओर, उसके निजी व्यक्तित्व का पारदर्शी शीशे जैसा आवरण लगा रहता है। कलाकार की मानसिक अवस्था विशेष में जीवन अपने जिस अर्थ में प्रकट होता है, उसी के मायमय चित्रण को हम साहित्य कहते हैं। जीवन अथवा प्रकृति का जो प्रतिबिम्ब हम साहित्य में देखते हैं, वह पहले कलाकार के हृदय पर पड़ा था। उस प्रतिबिम्ब ने कलाकार के हृदय का रस पिया है, उसकी कल्पना के रंग में भीगकर सत्य की अपेक्षा अधिक सुन्दरता प्राप्त की है, कवि की निजी भावनाएँ उसमें मना गई हैं और सब कहीं जाकर उसे साहित्य बनने का सुयोग प्राप्त हुआ है। कवि, चाहे वह कितना भी निर्लक्षित क्यों न हो, जीवन की व्याख्या करते हुए, अपने दृष्टिकोण को नहीं भूल सकता; क्योंकि अपनी दृष्टि उसके लिए स्वामायिक है और, स्वभावतः, वह जा कुछ कहेगा, अपनी ही दृष्टि से कहेगा। उस कथन में उसका व्यक्तित्व नमायित्व हा जाता है। हमलिये, कलाकार के व्यक्तित्व का ज्ञान उम हृद तक, जिस हृद तक वह उनकी कृतियों में प्रतिबिम्बित होता है, हमारे

लिये आवश्यक है। समालोचना यद्यपि काव्य के पीछे-पीछे चलती है, तथापि चूँकि यह इस व्यक्तित्व का विरलेपण करती है, इसलिये उसका भी अपना महत्त्व है। साहित्य का अनुसरण करते हुए वह भी स्वयं स्थतन्त्र साहित्य बन जाती है—स्थतन्त्र इस अर्थ में कि कलाकार के व्यक्तित्व का विरलेपण करते हुए वह भी एक प्रकार से जीवन की ही व्याख्या करती है।

सैकड़ों-हजारों परिमापार्थों के हाते हुए भी मनुष्य की इस विश्वासा का शाब्दिक समाधान नहीं हो पाया है कि काव्य है क्या ? तात्त्विक समाधान, शायद, उसी दिन हो चुका जब यह प्रश्न उठा था, जब मनुष्य ने काव्य की विचित्रता तथा उसकी अनिर्यथनीय शक्ति से मुग्ध होकर उसके विरलेपण का भीगणेश किया था। व्यापक मतभेदों के होते हुए भी अधिक लोग यह मानते हैं कि कविता का उद्देश्य आनन्द का सर्जन है। इस आनन्द-भाषना को जाग्रत करने के लिये कवि हमारे हृदय से घावें करता है, मस्तिष्क से नहीं। जो वस्तु आनन्द-सर्जन पर अपने को समाप्त नहीं करती, जिसका मुख्य सम्बन्ध हमारे स्थूल व्यापारों से है, उसमें सबसे पहले विज्ञान की भौति तर्क सिद्ध स्पष्टता का होना अनिवार्य है। किन्तु, कविता का असल उद्देश ही ऐसा है जो तर्क की भौति बुद्धि के सामने स्पष्ट नहीं हो सकता, जिसे वाणी विज्ञान की सफाई के साथ अभिव्यक्त नहीं कर सकती। विषय की सुन्दर से सुन्दर कविता भी उस पूर्ण अनापृव रूप में शब्दों में नहीं उतर सकती जिसमें यह प्रथम-प्रथम कवि के स्वप्न में झिली थी। कविता एक अस्पष्ट स्वप्न है जो साकार होते होते अपनी आविर्भाव की कलाक सो बैठती है। जो लोग कविता का आनन्द की अस्पष्ट अनुभूति बतलाते हैं, वे भी एक सत्य की ही अभिव्यक्ति कर रहे हैं, क्योंकि बहुधा कवि द्रष्टा होकर बोलता है और उस समय उसकी वाणी पर एक रहस्यमय अन्धकार-सा छाया रहता है।

समालोचक जब सौन्दर्य के इस घूमिल विरव में प्रवेश करता है तब उसे मालूम होने लगता है कि उसका कर्म कितना कठिन है ; क्योंकि यह वह ससार है जहाँ मस्तिष्क जब तक बौध-परस्त्री की तैयारी करे, तब तक हृदय हाथ से निकल भागता है । इस घुँघले वन में पथ दिखाने के लिये उस ज्योति के सिन्धु बूसर आलोक नहीं है, जो समालोच्य कवि की कल्पना से फैलती है । आप जब एक बार इस झूठे में आ गये तब फिर अपने विचारों के प्रदीप को मुक्ता दीजिए और उसी प्रकाश में आगे बढ़िए जो स्वयं कवि की प्रतिभा से निःसृत हो रहा है । जिन लोगों ने अपनी मशालों के सहारे इस दुर्गम पथ पर पैर रखा, उन्होंने गलती की । इस आदू के देश में समालोचकों ने जितनी गलतियाँ की हैं, साहित्य के अन्य विभाग में, शायद, उतनी नहीं हुई होंगी । किसी ने कविता को जीवन की व्याख्या कहकर बोली का विरस्कार किया, किसी ने उत्तेजक कल्पना को काव्य की आत्मा मानकर यहाँ सूर्य का अनादर किया, किसी ने राग और कल्पना की भाषा को काव्य समझा, किसी ने संगीतमय चिन्तन को, किसी ने 'पार्थिवान और इत्तगत के प्रति असन्तोष' को इसका प्रधान लक्षण माना किसी ने इसे उमड़ती हुई भाषनाओं की अभिव्यक्ति कहा, और प्रत्येक ने उन कवियों को अपूर्ण अथवा अकवि समझा जो उसकी बुद्धि के घृत में, उसकी परिभाषा के दायरे में, अपने पंख समेटने पर भी नहीं समा सकते थे । जिसे एक ने कवि कहा, दूसरे ने उसी का अकवि समझा । यह गलती हुई और तब तक होती जायगी जब तक हम अपनी बुद्धि और रुचि के माप-दण्ड से साहित्य की मर्यादा मापते चलेंगे । साहित्य का घिराट आकार किसी भी सीमा के अन्दर पँच नहीं सकता । काव्य क्या है और क्या नहीं है, इसपर अपनी मति स्थिर करके समालोचना करने से हम किसी भी कवि के साथ न्याय नहीं कर सकते । काव्य क्या है, इस प्रश्न पर अगर आप नपा-तुला सिद्धान्त घनाने चलेंगे, तो

आपके सामने इससे भी विशाल प्रश्न उठेगा कि—प्रकृति के अन्दर क्या है जो काव्य नहीं है। अगर आप इस दूसरे प्रश्न का पहले उठायेंगे तो आपके सामने यह समस्या खड़ी होगी कि प्रकृति के अन्दर ऐसा क्या है जो स्वयं काव्य है। कवि-प्रतिभा साहित्य के अन्दर सबसे विलक्षण शक्ति है। वह किसी काव्य बना देगी, इसका अनुमान करना कठिन है। कवि आनन्द का सर्जन करता है और जहाँ उसे इसका अवसर मिलेगा, वहीं वह कविता का रूप खड़ा कर लेगा। विश्व में ऐसा कोई भी तृण नहीं जो कवि के लिये नगम्य हो। वाष्प धिरय की वस्तुएँ कविता का प्रतीक नहीं होतीं। कविता तो कवि की आत्मा का आलोक है, उसके हृदय का रस है जो बाहर की वस्तु का अथलम्य लेकर फूट पड़ती है। जब कवि के जीवन में कविता की श्रुति आती है तब वह अन्तरतम में एक बेचैनी का अनुभव करने लगता है। उस समय उसे यह तो पता चल जाता है कि विलका यह वर्ष कुछ कहना चाहता है, किन्तु, क्या कहना चाहता है, इसका ज्ञान उसे तब तक नहीं हो पाता जब तक किसी वस्तु या विषय विशेष का अथलम्य लेकर वह कहना शुरू नहीं कर दे। कविता भाव-समूह का आन्वोल्लस है। कवि की आत्मा जब उमार पर आती है, जब काव्यात्मक भावों का सतरंगा समुद्र लहरा उठता है, तब उसके रंग से पर्वत भी रंगा जा सकता है और मरु भी, पर्वत और मरु न तो स्वयं काव्य हैं, न काव्य को आगनेवाले उपकरण। कवि के अन्तर में जब तक रस का स्रोत बह रहा है, जब तक हृदय की कोमल जीवन अथवा प्रकृति से रस ग्रहण करने की ओर चैतन्य है तब तक पहानामात्र से उसकी प्रतिभा चमत्कार विल्लाती रहेगी। किन्तु, जिस दिन कवि की भावना अंधी हो जायगी, उस दिन हिमालय से लेकर भार तक, सागर से लेकर पुष्प तक उसकी प्रेरणा को कोई भी खगा नहीं सकेगा कविता भी कवि की सृष्टि है, और जिस प्रकार

यह विभिन्नतापूर्ण सृष्टि महत्त्व के अन्तराल से फूटकर निकल पड़ी, बाहर से नहीं आयी उसी प्रकार, काव्य भी कवि के हृदय से ही आता है, बाहर से नहीं।

कवि-कला के रहस्योद्गम को अधिक समीप से देखने के लिये इस प्रश्न पर सोचने की आवश्यकता है कि तर्क को अन्धा बना देनेवाले काव्य के इस चमत्कार का कारण क्या है? जो योंतें हम कविता में कहते हैं, उन्हें हम गद्य में कह सकते हैं या नहीं? वस्तुतः, कल्पना, कोमल चिन्तन, रागपूर्ण और ओजस्विनी अभिव्यञ्जना, जो काव्य के स्वर हैं, गद्य में भी हो सकते हैं, और होते भी हैं। किन्तु, उन्हें हम कविता नहीं कहते, बल्कि, एक उपसर्ग जोड़कर गद्य-काव्य कहते हैं, जिसका अभिप्राय यह है कि काव्यात्मक अभिव्यञ्जना से जिस गद्य की शक्ति और सुन्दरता बढ़ जाती है, वह औसत गद्य से ऊपर उठ जाता है। पर, वह काव्य का पद नहीं पाता। रवि दास की बंगला गीताञ्जलि और अंग्रेजी अनुवाद में भाव, प्रधानक अलंकार और शैली में तनिक भी भेद नहीं है। फिर क्या कारण है कि अनुवाद में हम वह आनन्द नहीं पाते जो मौलिक गीतों में मिलता है? क्या कारण है कि कविता का अन्यय करने पर उसका सौन्दर्य क्षिप्त-भिन्न हो जाता है, मानों, पत्थियों पर के ओसकण हथेली पर आकर टूट-फूटकर पानी बन गये हों और उनकी पहली चमक, ताजगी और आकर्षण-शक्ति नष्ट हो गयी हो? 'गिरा अर्थ, जल-भीषि सम, कहियत भिन्न न भिन्न' की तरह काव्य और अन्यय तो एक ही हैं, फिर सौन्दर्य में भिन्नता क्योंकर हुई?

प्रधान न कहकर भी मैं कहूँगा कि इसका एक कारण है छन्द। आज की हवा काव्य को छन्द के बन्धन से मुक्त कर देना चाहती है। लोग कहते सुने जाते हैं कि काव्य निर्माण में छन्द एक साधारण सहायक-सा है जिसके नहीं रहने से भी काव्य काव्य ही

रहेगा। अगर छन्द का महत्त्व इतना ही भर मानें, तो भी मानना पड़ेगा कि गद्य की अपेक्षा छन्दोयुक्त वाणी रागात्मक आनन्द को उत्तेजित करने में अधिक समर्थ है। यह बात भी ध्यान देने योग्य है कि समस्ता के पुलिन पर जो प्रथम काव्य धारा फूटी थी, वह गद्य के रूप में नहीं थी। जिस दिन आदि कवि के मूँह से श्लोक निकला था, उसी दिन इस बात का प्रमाण मिल गया था कि जब मनुष्य का हृदय किसी असाधारण आवेरा में बाहर निकलना चाहता है, तब उसकी भावना गेय हो उठती है। मेरे जानते, छन्द काव्य-कला का सहायक नहीं, बल्कि, उसका स्वाभाविक मार्ग है। कविता हमें रुच और स्थूल से उठाकर अलौकिक तथा मधुर आनन्द के देश में पहुँचाती है और इस प्रकार, हम गद्य अथवा जीवन की नियमित शुष्कता से जितना अधिक ऊपर उठ सकें, कवि-कला की सफलता उतनी ही अधिक मानी जानी चाहिये। गद्य हमें स्थूल अथवा जीवन की एकरसता की तरफ खींचता है, इसके प्रतिकूल छन्द, संगीत की तरह, हमारी कोमल एवं सूक्ष्म प्रवृत्तियों को आमत करता है। यही कारण है कि कवि भावना साधारणतः छंदों में अपनी राह बनाती आयी है। कविता के पार्ष्व में काव्य कहकर हम जो गद्य को धिठा रहे हैं, उसका भी न्यूनाधिक श्रेय छन्द को ही है। ऊपर कहा जा चुका है कि आवेरा की वाणी गेय बनकर निकलना चाहती है, और उसे जब हम गद्य में व्यक्त करते हैं, तब भी वह छन्द की लय को नहीं भूलती, गद्य में भी अपने लिये छन्द का एक सीध प्रवाह बनाती चलती है। विरलेपण के उपरान्त, यह जानना कठिन नहीं कि गद्य भी काव्य बनने के लिये छन्दों के प्रवाह की सहायता लेता है। मेरे विचार से, ऐसे साहित्य को गद्य-काव्य न कहकर कवि या गायक का गद्य कहना अधिक उपयुक्त होगा।

किन्तु, वहाँ काव्य की बारीकियों की छान-बीन करनी होगी, वहाँ

हम छन्द को अधिक महत्त्व नहीं दे सकते, क्योंकि पद्य-बद्ध होने से ही कोई वाणी कविता नहीं हो जाती। कवि कब और किस चातुरी का प्रयोग करके कविता में सौंदर्य और आकर्षण उत्पन्न कर देगा, इसकी सीमा नहीं बाँधी जा सकती। विरह-साहित्य में अगणित समीक्षा-पुस्तकों के रहते हुए भी, कला में अविरलित नूतनता का सिलसिला नहीं टूट सका है, और इसका भय कवि-प्रतिभा को ही है जो अपरिमेय और अजेय है। समीक्षा-शास्त्र का बढ़ा-से-बढ़ा परिणत भी, कभी-कभी, ऐसी कविताओं के सामने आ जाता है, जिनके सौन्दर्य से वह अभिभूत तो हो जाता है, किन्तु, उस कला का पता नहीं लगा सकता जिसके द्वारा वह सौन्दर्य उत्पन्न किया गया है। मनुष्य की सर्वमयी चेष्टा जिस वृत्त के रहस्योद्घाटन में असफल हो जाती है, उसे वह अनिर्वचनीय अथवा ईश्वरीय कहकर चुप हो जाता है। कवि-प्रतिभा एक ऐसा ही विशिष्ट वृत्त है, जिसका सन्तोषप्रद विरलेपण अब तक नहीं हो सका और जिसे मनुष्य की पराजित बुद्धि ने ईश्वरीय देन कहकर सन्तोष कर लिया है। वर्क ने इस रहस्य के मूल तक जाने की चेष्टा नहीं की हो, यह बात नहीं है। काव्य-शास्त्र का निर्माण करके वर्क ने कवि-कला के अनेक रूपों का अलंकारों में नामकरण किया, उसके बारीक-से-बारीक वृत्तों के मूल में प्रविष्ट हो कर यह देखने की फोरिश की कि कवि अपनी कृति में अलौकिक आकर्षण किस प्रकार लाता है। फिर भी, ऐसी कविताएँ बनती ही गईं जिनके सौंदर्य का भेद काव्य-शास्त्र के लिए ज्ञानातीत रहा। सम्पूर्ण अलंकार-शास्त्र का परिणत रहते हुए भी जब हम तुलसी के काव्य-जगत् में प्रवेश करते हैं, तब चौपाइयों के बाद ऐसी चौपाइयों मिलने लगती हैं, जिनके प्रभाव में रस अथवा अलंकारों का महत्त्व, कारणरूप से, नगण्य-सा लगता है, किन्तु, जिनके पढ़ते ही हमारी आँखें झलझला पड़ती हैं और ऐसा माझूम होने लगता है, मानों, स्वयं

हमारे ही अन्तर कोई आनन्दमयी वेदना जग पड़ी हो और हृदय के वस्तु पर—मर्म के तार पर—आघात कर रही हो। जब तक काव्य अपनी पूर्णता को नहीं पहुँच पाता तब तक हम अलंकार और काव्य शास्त्र के नियमों से उसे थाह सकते हैं। पर, क्योंकि, कवि अपने सच्चे ससार में पहुँचकर आवेश की अवस्था में घेरने लगता है, उसी समय उसकी धारणा अपरिमेय हो जाती है और जो विरलेषण-पद्धति उसे थाहने को चलती है, वह स्वयं उसकी गम्भीरता में डूब जाती है। तब कहीं थाहनेवाले को यह भान होने लगता है कि अलंकार अथवा शास्त्रीय नियमों की सीमा के बाद भी काव्य की एक बड़ी अलौकिकता अविरल रह जाती है। रूयिषायू की 'आवार आहान' और 'निर्द्धरेर स्वप्रभंग' को मैं इसी भेदी की कृति मानता हूँ, जिसकी थाह काव्यशास्त्र के लिये असम्भव है। समाश्लेषना शायद यही पूर्ण हो सकती है, जहाँ कविता अपूर्ण हो। अब कविता अपनी निश्चित पूर्णता में प्रकट होती है, तब समाश्लेषना पंगु अतः, अपूर्ण रह जाती है।

काव्य की इस गंभीर माया के कारण को शास्त्रीय नियमों से बाँधा नहीं जा सकता। इसमें सन्देह नहीं कि रस और अलंकार के सिद्धांतों ने कवि-कला की बहुत-सी बारीकियों का पसा लगा लिया है। अलंकारों के प्रयोग से काव्य में विस्मयकारी सौन्दर्य उत्पन्न हुआ है। जिन कवियों ने उनका उपयोग पूरी शक्ति से किया, वे सफल भी हुए हैं। साथ ही, एक ही अलंकार भिन्न भिन्न कवियों के द्वारा प्रयुक्त होकर भिन्न-भिन्न परिमाणों की सुन्दरता विगलाते रहे हैं, जिससे यह भाव होता है कि जिस कवि की प्रतिभा जितनी बड़ी होती है, अलंकारों का वह जितना अधिक सुन्दर प्रयोग कर सकता है, उसकी कविता में उतना ही अधिक प्रभावशाली समस्कार उत्पन्न होता है। अवश्य, मैं अलंकारों के महत्त्व को नहीं भूल सकता, किसी प्रकार भी उनका अनावरण नहीं कर

सकता, क्योंकि अलंकारों ने काव्य कौशल के बहुत-से ऐसे भेद खोले हैं, जो अन्यथा अविरलित रह जाते। उनके द्वारा मनुष्य के ज्ञान की वृद्धि हुई है। अलंकार शास्त्रों के द्वारा पाठकों ने काव्य में वह आनन्द पाया है जो, साधारणतया, उन्हें नहीं मिल सकता था। किन्तु, मेरा कथन केवल इतना ही है कि काव्य में, कभी-कभी, ऐसा चमत्कार भी देख पड़ता है जिसे काव्य शास्त्र समझा नहीं सकता। किसी कौशल का नामकरण कर देने ही से उसका विरलेपण नहीं हो जाता है। विरलेपण के लिए हमें अधिक गहराई में उतरना पड़ता है। काव्य में यह गहराई अन्तर्दृष्टि की है जिसकी थाह सर्क पा ही नहीं सकता। फला की सर्वोच्च कृतियों कवि की जन्मजात रहस्यमयी सहज प्रयुक्तियों के बल पर उत्पन्न होती हैं और जहाँ काव्य में चमत्कारपूर्ण प्रभाव उत्पन्न करने के लिये कवि अपनी इस प्रयुक्ति से अधिकाधिक काम लेता है, वही कला अपनी धरम विजय से आलोकित हो उठती है।

जनसाधारण में एक धारणा-सी फैली हुई है कि कवि की दृष्टि बड़ी सूक्ष्म होती है। यह भी कहते सुना गया है कि कवि के चार आँखें होती हैं—दो भीतर और दो बाहर। जिसे सर्वसाधारण अपने चमचम से नहीं देख पाता, कवि अपनी अन्तर्दृष्टि से उसे भी देख लेता है। कहावत बल पड़ी है, “जहाँ न जाय रवि, वहाँ जाय कवि।” हँसी-हँसी में कवि प्रतिभा की विलक्षणता का समर्थन करने के लिये अथवा कवि की उस शक्ति की प्रशंसा करने के लिये जो अनिर्वचनीय है, हम ‘अन्तर्दृष्टि’ शब्द के प्रयोग का औचित्य मले ही स्वीकार कर लें, किन्तु, यस्तुतः, कवि के भी ‘दो ही आँखें होती हैं और जहाँ तक देखने का सम्बन्ध है, उसकी दृष्टि भी उसी प्रकार सीमित है जैसे किसी साधारण मनुष्य की। मित्रता द्रव्य-समूह में से सार चुन लेने तथा प्रभावोत्पादक ढंग से उसे कह देने में है। अपने ही साहित्य से एक उदाहरण लीजिये। दशमी की चाँदनी

छिटकी हुई है। नदी के किनारे एक राजमहल खड़ा है, जिसका प्रतिविम्ब जल में पड़ रहा है। दिसा शान्त तथा चौकनी का रूप गम्भीर हो रहा है। कहीं हलचल या कम्पन का नाम नहीं है। सारा दृश्य एक अलौकिक, गंभीर सौन्दर्य से आयुष दीखता है। आप, हम और पन्तजी, सभी इसे देखते हैं—और जहाँ तक केवल देखने का सम्बन्ध है, सभी एक-सा देखते हैं। परन्तु, हम नहीं जानते कि इस दृश्य के किस तत्त्व को किन शब्दों में कह दें कि सारी तसवीर खिंच जाय। पन्तजी यह कला जानते हैं और कहते हैं —

कलाकर्तृक च राजमहल, सोया बल में निश्चिन्त, प्रमत्त।

रेखांकित शब्दों के प्रयत्न पर ध्यान दीजिये। आपको मानना पड़ेगा कि ये शब्द अपने में पूर्ण हैं। दृश्य की शान्ति और गम्भीरता इन शब्दों में साकार हो रही है। कवि ने यह मतला दिया है कि 'सोया' और 'निश्चिन्त' जिनका हम रोज ही प्रयोग करते हैं, अभिव्यक्ति के लिए कितने शक्तिशाली हैं, उनमें चित्र और अर्थपूर्णता किस मात्रा में छिपी हुई है। ऐसा भाव होना है कि महावाणी का सारा अमत्कार प्रवाहित होकर इन दो शब्दों में पुंजीभूत हो गया हो।

फिर भी, इसमें कवि की बड़ाई इसलिये नहीं है कि उसने सूक्ष्म निरीक्षण किया है अथवा उसका शब्द-कोष विराज है। यह वा उसकी उस महाराष्ट्र का अमत्कार है, जिससे वह सम्पूर्ण दृश्य में से मूल तत्त्व को विभक्त कर सकता है; यह उसकी उस जन्मजात प्रवृत्ति का फल है जिसके द्वारा वह समूचे शब्द-कोष में से केवल उन्हीं शब्दों को चुन सकता है, जिन्हें देखकर हम कह सकते हैं, मानों, ये शब्द केवल इसी स्थल के लिये बने हों। शब्द चयन की कसौटी पर कवि-कला की सैरी परीक्षा होती है, वैसे, शायद, अन्यत्र नहीं हो सकती। विशेषणों के प्रयोग के समय शब्द चुनने के क्रम में ही कवि भाषा के स्रष्टा का

गौरवपूर्ण पद प्राप्त करता है। शब्दों का स्वभाव है कि प्राचीन होते-होते वे अपनी साजगी, शक्ति और सुन्दरता खो बैठते हैं। अधिक प्रयोग से उनमें एकरसता आ जाती है और उनका अर्थवृत्त संकुचित हो जाता है। कवि नवीन प्रयोगों के द्वारा उनके सौन्दर्य और शक्ति को पुनरुज्जीवित करता है। भाषा पर शब्द के अभाव का लोछन लगाकर जो कवि निरकुशता का दावा करता है, वह शक्तिशाली नहीं हो सकता। उसकी प्रतिभा सीमित है। अतएव, उसे दुर्यस कहना चाहिए। सच्चे कवि नये शब्द भी गढ़ते हैं और प्राचीन शब्दों की पूरी शक्ति को भी नवीन तथा प्रतिभापूर्ण प्रयोगों के द्वारा आपत और प्रत्यक्ष करके भाषा का बल बढ़ाते हैं। शब्दों के रूप, गुण और व्यति से जितना सम्बन्ध कवि को है, उतना किसी अन्य साहित्यकार को नहीं। अतएव, भाषा की अभिव्यञ्जना शक्ति की वृद्धि कवि को करनी ही चाहिए; जिसमें यह शक्ति नहीं है, उसे कवि कहकर हम कवि-प्रतिभा का अनावर करते हैं।

काव्य-रचना के सिलसिले में कवि-मानस की सबसे बड़ी विधा-पूर्ण स्थिति उस समय उत्पन्न होती है, जब वह अपनी कल्पना की अभिव्यक्तिके लिए अनुकूल तथा शक्तिशाली शब्दों के चुनने की चिन्ता करता है। और इसी कार्य की सफलता से उस महान आश्चर्य का जन्म होता है जिसके सामने समालोचना पराजित हो जाती है। जो लोग कविता को उन्माद की अवस्था में किया गया पागल का प्रक्षाप समझते हैं, वे गलती करते हैं। कविता ऐसी आसान चीज नहीं है। जगी हुई हलकी भावुकता चाहे मूटपट कुछ गा ले, परन्तु गम्भीर काव्य का दर्शन समाधियों के बाद होता है। इसके अपवाद वे भी नहीं हो सकते, जो कवियों में सम्राट माने जाते हैं। प्रतिभा की यह परिभाषा बिल्कुल ठीक है जिसमें उसे एक प्रतिशत प्रेरणा तथा निन्तानवे प्रतिशत परिश्रम का योग कहा

गया है। शब्द-चयन ही-कविता की वास्तविक कला है और इसके बिना कविता में कलात्मकता आ ही नहीं सकती।

अल्प वय में मरनेवाला कवि फीट्स, जिसे अपना पूर्ण सदेरा देने का अवसर मिला ही नहीं, आज शेक्सपियर का समकक्ष समझा जा रहा है। जीवन के अन्तर्द्वन्द्वों के ज्ञान, और अनुभूति की गंभीरता के विचार से फीट्स इस विराट कलाकार के सामने जीना से भी छोटा है। और इस दृष्टि से एक ही सौंस में दोनों का नाम ले लेना फीट्स को अत्यधिक गौरव देना है। किन्तु, कला का सम्बन्ध "क्या" की अपेक्षा "कैसे" से अधिक है। 'हम क्या कहते हैं' यह एक बड़ी बात अवश्य है। परन्तु, कला में इसका महत्त्व "हम कैसे कहते हैं" से अधिक नहीं है। और जहाँ कवि शक्ति की व्याख्या कला के शब्दों में होती है, वहाँ फीट्स को आप शेक्सपियर के पास से दूर नहीं कर सकते, क्योंकि अपनी पंक्ति-पंक्ति में उसने यह परिचय दिया है कि उसकी अन्तःप्रेक्षणी शक्ति बड़ी ही प्रबल थी। महाकवि वह है जो अपने शब्दों के मुँह में जीम दे दे। इस दृष्टि से फीट्स महाकवि है, क्योंकि, उसके शब्द घुलते हैं और उसके विशेषणों में चित्रों को सजीव कर देने की शक्ति है।

काव्य-कला की इस सूक्ष्मता को देखते हुए, यह सोचते हुए कि सर्वोच्च कविताओं में, राष्ट्रीय ज्ञान की अपेक्षा कला का अनिर्वचनीय प्रभाव अधिक रहता है, यह प्रश्न उठना स्वाभाविक है कि 'एक समालोचक की योग्यता क्या होनी चाहिये ?' अर्थात् "काव्य-समीक्षा का अधिकारी कौन है" ?

क्षेत्र के प्रारम्भ में ही कहा गया है कि 'समालोचना काव्य की अन्तर्धाराओं का विरलेक्षण है, जिसमें सफलता पाने के लिए समालोचक को काव्य की गहराई में उतर कर उस बिन्दु पर जाना पड़ता है जहाँ से कविता या कला जन्म लेती है।' अतएव, समालोचक में

यह योग्यता होनी चाहिये कि वह उन 'समस्त मानसिक दशाओं' का अनुभव कर 'सके' जिनमें से होकर कवि अपनी कृति के अन्तिम चिन्तु पर पहुँच सका है। दिल से दिल को राहत है, हृदय हृदय को जान लेता है, मनुष्य से लेकर पशु तक में यह गुण परिख्यात है, इसलिए, अगर समालोचक संवेदनशील होकर कवि की कल्पना के साथ, जहाँ वह द्रुतगामिनी हो वहाँ क्षिप्र गति से चलकर, जहाँ वह विलास करो को रुक जाय वहाँ धैर्यपूर्ण ठहर कर, जब वह आगे बढ़े तब आगे बढ़ कर, जब वह पीछे मुड़े तब पीछे मुड़ कर कवि के भावों का अनुसरण करे तो वह कभी न कभी उसके हृदय के उस वत्स को अवश्य पा लेगा जहाँ से कविता फूटती है। सच्चे आलोचक की रस-प्राहिणी धृति को उदार होना चाहिए तथा उसमें यह योग्यता होनी चाहिए कि वह प्रत्येक प्रकार की कविताओं को सहानुभूति-पूर्ण समझ सके। अगर ऐसा नहीं हुआ, तो, बहुत सम्भव है कि वह कई कवियों के साथ न्याय नहीं कर सकेगा। उसकी दृष्टि इतनी व्यापक होनी चाहिए जो समालोच्य कृति के समग्र वातावरण को एक मोँकी में देख सके, क्योंकि जिस प्रकार चित्रकला में हम पूरी तसवीर को एक निगाह से देख कर अपनी सम्मति, अंशों को छोड़कर सम्पूर्ण चित्र पर ही स्थिर करते हैं, उसी प्रकार, काव्य की भी वास्तविक समीक्षा तभी हो सकती है जब उसके अंशों पर जोर नहीं देकर पूरी कृति पर ध्यान दिया जाय।

गुण और दोष का विभाजन समालोचक का आंशिक कर्म अवश्य है, परन्तु, उसका प्रधान काम कवि की चातुरी का भेद खोलना है, क्योंकि इसी प्रकार के विश्लेषणों से वह पाठकों के काव्यानन्द की मात्रा में वृद्धि करता है। पाठक समालोचक का इसीलिए कृतज्ञ है क्योंकि पाठक स्वयं जो कुछ पा सकता है समालोचक उसे उससे अधिक पाने के योग्य बनाता है।

कवि की विशेषताओं का निर्देश समालोचना का दूसरा प्रधान उद्देश्य होना चाहिए। ऐसा करने में, यहुधा, उसे समानधर्मा कवियों से समालोच्य कवि की तुलना करनी पड़ती है और समीक्षा का यह तुलनात्मक प्रसंग, स्वभावतः ही, कटु होता है। अपने कर्म की इस स्वाभाविक कटुता के कारण आलोचक कवि की निन्दा करने को भी बाध्य हो सकता है, किन्तु यह उसके कर्तव्य का कोई आवश्यक अंग नहीं है। काव्यगत अमत्कार से गद्गद होकर वह कवि की प्रशंसा भी कर सकता है, किन्तु, प्रशंसा ही उसका एकमात्र उद्देश्य नहीं हो सकता। समालोचना, निन्दा और स्तुति, दोनों में से कुछ नहीं होकर भी दोनों है। सच तो यह है कि समालोचक, फलम लेकर, अपने समालोच्य कवि को भुरा या भला कहने को नहीं बैठकर सिर्फ इस लिए बैठता है कि वह उस पक्ष का निर्धारण कर सके जिस का समालोच्य कवि पूर्ण रूप से अधिकारी है।

समालोचक में सबसे बड़ी आवश्यकता उस शक्ति की है जिसके द्वारा वह कवि की मनोवृत्तियों का अनुभव करता है। कविता रचने और उसका आनन्दोपभोग करने की शक्तियाँ भिन्न वस्तुएँ हैं, किन्तु ऐसा धीखता है, मारों, दोनों का जन्म किसी समय एक ही विन्दु से हुआ होगा। जहाँ तक कल्पना के अनुसरण का सम्बन्ध है, रसिक भी कवियत् भावुक होता है; वह स्वयं तो कविताएँ नहीं रच सकता, परन्तु दूसरे लोग जो कुछ रचते हैं उसका आनन्द वह बे-झुकी के साथ उठा सकता है। नीर सीर-बिबेकवाली समालोचना का गुण, एक विस्तृत भिन्न चीज है; काव्यानन्दोपभोग से उसका कोई नैसर्गिक सम्बन्ध नहीं हो सकता। यह गुण प्राप्त किया जाता है, अतः, यह आधिमौलिक और स्पृह है। कोई गुरु अपने शिष्य को—अगर उसमें रसिकता की जन्मजात प्रवृत्ति नहीं हो—यह नहीं सिखा सकता, कि काव्य का उन्मत्तकारी

आनन्द कैसे सथाया जाता है । परन्तु, यह उसे यह पाठ से पढ़ा ही सकता है कि दूसरों की कृति पर सम्मति कैसे प्रकट करनी चाहिए । कहा जा चुका है कि यह वास्तविक विवेचन समीक्षा का निष्कट अंग है । किन्तु, गंभीर और ऊँची तथा सही आलोचना तब तक नहीं लिखी जा सकती जब तक समालोचक में कविता की यह सहज प्रवृत्ति नहीं हो जो रचना या उसके आनन्दोपभोग का मूल कारण होती है । जो लोग यह समझते हैं कि समालोचना सीखने की चीज है, वे गलती करते हैं । यह भी उसी प्रकार जन्मजात है जैसे कवित्व । अगर, समालोचना साहित्य के गाम्भीर्य की याह अथवा हमके अपरिमेय वस्तुओं का विवेचन है तो समालोचक में कविवत् भावुकता, चिन्तन की कोमलता, भावों की प्रयणता और रसप्राप्ति होनी ही चाहिए , अन्यथा यह उन मनोवशाओं के भूमिल विषय में पहुँच ही नहीं सकता जिनमें कविता की सृष्टि की जाती है । संक्षेप में, सच्चे समालोचक की आत्मा सुन्दर कवि की आत्मा होती है और यह, बढ़िया, कवि ही हुआ करता है ।

साहित्य और राजनीति

वर्तमान हिन्दी-कविता की मूँह में आज एक कोलाहल-सा आ रहा है। लोग कहते हैं कि प्रगतिवाद के माध्यम से राजनीति साहित्य पर पड़ी आ रही है और जिस कला-कक्ष में फूल और पत्तों की सजावट होनी चाहिए थी उसमें भजदूरों के गन्धे चिथड़े, चिमनियों का धुआँ और खेतों की घूल भरती आ रही है। शुद्ध कला के उपासकों को यह जान कर चिन्ता हो रही है कि साहित्य राजनीति के हाथों का रण-वाद्य बनता आ रहा है और उसके प्राणों की कलामयी बीसि दिनों दिन क्षीण होती आ रही है।

दूसरी ओर प्रगतिवाद के उपासकों का यह दल है जो शुद्ध कला की कृतियों को आनन्द एवं पलायन का प्रयास कह कर उसकी हँसी उड़ाता है तथा सच्चे मन से विश्वास करता है कि जब जीवन में संघर्ष की आँधी चल रही हो, दुनिया की कौमें हिस्टीरिया में मुग्धता होकर आपस में पगले कुत्तों की तरह भगाड़ रही हों तथा पराधीन राष्ट्र अपने गले की सीकें बहार फेंकने के लिए बड़े-बड़े आन्दोलन चला रहे हों, ऐसे समय में कवि का अपनी वैयक्तिक अनुभूति के माया-चन्द्र में घँघा रह जाना जीवन के प्रति साहित्य की वायित्व-हीनता का प्रमाण है। प्रगतिवादियों का यह दल चाहता है कि समाज की इस सद्दृष्टपूर्ण पड़ी में साहित्य अपने कल्पना के माया लोक से

घर कर पृथ्वी पर आये और मनुष्य को उन समस्याओं पर विजय प्राप्त करने में सहयोग दे जो आज समग्र विश्व को आपादमस्तक हिता रही हैं। प्रगतिवाद का आग्रह है, कि लेखक और कवि अपनी अमुमूर्ति के वृत्त को अधिक विस्तृत बनायें तथा उस विशाल जनसमुदाय की ओर भी वेहमें जो बहुत दिनों से उपेक्षित और विपणन रहा है। संसार की सत्कृति पर कब्जा करने के लिये सर्वद्वारा का ओ विशाल समुदाय निम्न स्तर से उठता हुआ ऊपर की ओर आ रहा है, प्रगतिवाद उसे आगे बढ़कर गले लगाना चाहता है तथा साहित्य को निष्क्रियता से स्वीकृत कर उस मार्ग पर आरुढ़ करना चाहता है जिसका सीधा प्रसार भविष्य की ओर है।

प्रगतिवाद को मैं हिन्दी-कविता का कोई नया जागरण नहीं मानता। सड़ी घोली की कविता में जागरण की एक ही लहर आई थी जिसे हम छायावाद के नाम से जानते हैं, और १९२० ई० से लेकर आज तक कविता के क्षेत्र में जो भी रूपान्तर देखने को मिले हैं वे इसी जागृति के परिपाक की प्रक्रिया के परिणाम हैं। काव्य का जागरण-काल यह होता है जब जनता कविता की विलक्षणताओं के प्रति आकृष्ट होती है। प्रगतिवाद के प्रति जनता की घटमान अनुरक्ति का कारण प्रगतिशील रचनाओं की कलात्मक विलक्षणताएँ नहीं, प्रत्युत, उनके भीतर से दमकनेवाले सामयिक जीवन का तेज है। जनता की अनुरक्ति अथवा कीतूहल के आधार पर किसी आन्दोलन को काव्य की जागृति का प्रमाण मानने के पूर्व हमें जनता को यह भी समझ देना चाहिए कि जो बातें कविता में कही जाती हैं वे ही बातें, कला के चमत्कार के विनारा के बिना, गद्य में नहीं कही जा सकती।

प्रगतिवाद साहित्य का नूतन जागरण नहीं, प्रत्युत, उसी क्रान्ति के परिपाक का फल है जिसका आरम्भ छायावाद के साथ हुआ था।

यह सच है कि छायावाद की कुछ 'आरम्भिक रचनाएँ' अराक और निस्तार थीं तथा जीवन के वास्तविक रूपों से उनका सम्बन्ध नहीं के बराबर था। किन्तु, यह दोष छायावाद से निकली हुई शैली का नहीं, प्रत्युत, उन कलाकारों का था जो स्वयं ही जीवन के वास्तविक रूपों से पूर्ण रूप से परिचित नहीं थे। प्रत्येक देश के साहित्य में छायावाद अथवा रोमांसवाद का आगमन, प्रायः, उस समय हुआ है, जिस समय उस देश में जीवन की रुढ़ियों एवं जड़ताओं के प्रति असन्तोष के भाव समझ रहे थे। हिन्दी-साहित्य में भी अपनी समस्त असमर्थता एवं अशक्तताओं के रहते हुए भी छायावाद ने अपनी विद्रोहात्मक प्रयत्न को कभी भी गुम होने नहीं दिया तथा जो राजनीतिक आन्दोलन आज प्रगतिवाद का बीज बो रहे हैं उनके प्रति छायावाद का दक्ष आरम्भ से ही सहानुभूतिपूर्ण था।

छायावाद में अनेक प्रकार की 'सम्भावनाएँ' छिपी हुई थीं तथा ज्यों-ज्यों समय बीतता जा रहा, त्यों-त्यों उसके कितने ही और प्रकट होते जाते थे। १९२० से लेकर १९३० ई. तक छायावाद ने कई प्रकार की प्रतिभाओं की संगति में रहकर अपनी अनेक प्रकार की क्षमताओं की परीक्षा दी थी। पन्त जी ने उससे ओस और ऊँचा को चित्रित करने का काम लिया था तथा निराला जी ने उसके माध्यम से पौरुष और आगरण के महागान गाये थे। प्रसाद जी की गम्भीर एवं रस स्निग्ध दार्शनिकता का भार उसने सफलतापूर्वक वहन किया था तथा 'अन्तर्जगत' और 'अनुभूति' के कवियों की वैयक्तिक भावनाओं की अभिव्यक्ति में उसने पूरी सहायता पहुँचायी थी। इतना ही नहीं, वरन् महादेवी जी के समान जो कवि कुहेलिका के भीतर छिपकर चलना चाहते थे, छायावाद उन पर भी अपना मिलमिल आवरण डाल सकता था तथा सुमद्राकुमारी की तरह जो लोग प्रकाश में कुछ झुककर चलना चाहते थे, उन्हें यह भी

आलोक भी दे सकता था। पुष्ट एवं प्रगाढ़ भावनाओं के समर्थ कवि श्री मैथिलीशरण जी की कल्पना में अपनी मायाविनी किरणें झलक कर छायावाद ने उनसे 'मंकार' के गीतों की रचना करवायी थी तथा हिन्दी की इतिवृत्तात्मक कही जानेवाली राष्ट्रीय कविताओं को उसने स्पर्शमात्र से कलापूर्ण एवं विन्य बना दिया था।

ज्यों-ज्यों बाद का पानी निकलता गया, छायावाद की धारा स्वच्छ एवं स्वास्थ्यपूर्ण होती गई। आज छायावाद की आदि कुहेलिका का कहीं पता नहीं है। अब हमारे साहित्य में, प्रायः सर्वत्र ही प्रतिभा की पुष्ट एवं सुस्पष्ट किरणें विकीर्ण हो रही हैं। जो कल्पना पहले भ्रूण की तरह अस्थि विहीन दीखती थी, उसके भीतर आज विचारों की रीढ़ पैदा हो गई है तथा वह थोड़े-थोड़े रूप से मांसल और पलिष्ठ है। 'अन्वर्धगत', 'अनुभूति' और 'नीहार' के सोपान बहुत पीछे झूट चुके हैं। आज हिन्दी-कविता जहाँ आकर खड़ी है वह 'कामायनी', 'तुलसीदास' और 'भान्या' का देश है। स्वयं महादेवी जी की आध्यात्मिक अनुभूतियों अब अधिक सुमोघ एवं सुस्पष्ट हो गई हैं तथा निराशा के जो अमृ छायावाद को अशक्त बनाए हुए थे उनकी जगह अब 'सतरंगिनी' के रंग छगते जा रहे हैं।

यह छायावाद के सुधार की प्रक्रिया का परिणाम है और इसे ही मैं काव्य की सही प्रगति मानता हूँ। हमारा साहित्य आकाश से उतरकर मिट्टी की ओर आ रहा है तथा वस्तु एवं आदर्श के इस सतुलित योग से वह महान क्रान्ति चरितार्थ होने जा रही है, साहित्य में जिसकी घोषणा आज से २५ वर्ष पूर्व की जा चुकी थी। आज हिन्दी के अधिकारा कवि जीवन के उतना समीप आ गए हैं जहाँ से वे उसके कोलाहल को स्पष्टतापूर्वक सुन सकें। 'मिट्टी और फूल' से लेकर 'तार सप्तक' तक यही सत्य ध्वनित होता है। साहित्य में जीवन के इस प्रविनाद को जो लोग प्रगतिवाद कह कर एक मित्र नाम से पुकारना

चाहते हैं, उनसे मेरा कोई बड़ा मतभेद नहीं हो सकता । सिर्फ़ निजी दृष्टिकोण से मैं इसे छायावाद का जीवनोन्मुख विकास मानता हूँ । यह फयन इसलिये भी युक्तियुक्त माना जाना चाहिए, क्योंकि प्रगतिवाद के अन्दर गिने जानेवाले अधिकांश कवि वे ही हैं जो, छायावाद का नयन अथवा अनुगमन करते हुए यहाँ तक आये हैं । यही नहीं, प्रत्युत्, प्रगतिवाद के अप्रगती होने का श्रेय आज जिस कवि को दिया जा रहा है, उसी के सिर पर छायावाद के उन्मायक होने का मुकुट भी रखा गया था । इसके सिवा, समासाक्ति, अन्योक्ति, विशेषण-विपर्यय, अथवा मानवीकरण, शैली-पक्ष की कितनी ही विशेषताएँ । आज भी वे ही हैं जिनका मूलन उत्थान और विकास छायावाद-युग में ही हुआ था । हमें इपित होना चाहिए कि छायावाद की विस्तृतताओं से युक्त हिन्दी कविता आज जीवन के विस्तृत प्रश्नों से उत्तमना सीख रही है । कवि केवल फोमल भावनाओं का ही उपासक नहीं होता, प्रत्युत् उसे कठोरताओं से भी झूझने का पूरा अधिकार है । अगर कोई कलाकार यह समझता है कि वह कौटों की तस्वीर सुन्दरता के साथ खींच सकता है तो कला का कोई ऐसा कानून नहीं जो उसकी इस क्रिया का धर्मन करे । अगर किसी कवि को ऐसा ज्ञात होता है कि वह अपने गीतों के धूल से संसार में भूबोल ला सकता है तो उचित है कि सयसे पहले वह यही काम करे । सार्वजनिक विपत्ति के दिनों में ऐसा कौन अभाग्य मनुष्य होगा जो अपनी वैयक्तिक भावनाओं को उचित से अधिक महत्त्व दे सके ? इतना ही नहीं, बल्कि साहित्य की वल-शक्ति के लिये यह भी आवश्यक है कि कवि कला के भीतर से जीवन के घन, समाम क्षेत्रों को देखे जिनकी ओंधियों और वलमनों का प्रभाव मनुष्य की संस्कृति पर व्यापक रूप से पड़ता है । अगर वह प्रचारक नहीं होकर शुद्ध कलाकार है तो जीवन को वह धरान, राजनीति अथवा, विज्ञान, चाहे जिस किसी भी दृष्टि से देखे, उसकी

अनुभूति कवि की अनुभूति तथा उसके उद्गार कलाकार के उद्गार होंगे एवं साहित्य का उसके हाथों कोई अपमान नहीं हो सकता।

कवि का प्रधान कर्म अनुभूतियों का ग्रहण एवं उसकी सम्यक् अभिव्यक्ति है तथा जिस प्रकार, उसकी आध्यात्मिक भावना एवं प्रेम-परक अनुभूतियाँ सुन्दर और सत्य होती हैं, उसी प्रकार, राजनीतिक अवस्थाओं की भी उसकी स्वानुभूति राजनीति से भिन्न एवं शुद्ध साहित्य की वस्तु होती है। जो लोग यह समझते हैं कि केवल प्रेम, विरह, नदी और फूलों की ही अनुभूतियाँ सच्ची और वाकी सय की सय प्रचार होती हैं, वे कोमलता की रुचि से प्रस्त होने के कारण सत्य के पूरे रूप को देख सकने में असमर्थ हैं। रेशमी धालों, पत्थरों और फूलों की सुन्दरता की अनुभूति तो सच्ची, किन्तु पेट की पीड़ा की अनुभूति प्रचार समझी जाय, यह ईश्वर के देखने योग्य दृश्य है।

कला के क्षेत्र में हमारा दृष्टिकोण सच्चे अनिपेय का होना चाहिए। कवि के लिये जो प्रथम तथा अन्तिम बन्धन हो सकता है, वह केवल इतना ही है कि कवि अपने आप के प्रति पूर्ण रूप से ईमानदार रहे। समन्वय कला की सुन्दरता का मूल है। जिस प्रकार, आकाश में विघरण करनेवाले कलाकार को पेरों के नीचे वाली मिट्टी का ध्यान घना रहना आवश्यक है, उसी प्रकार, मिट्टी को सर्वस्व समझ लेनेवाले कलाकार को यह याद रखना जरूरी है कि उसका विहार-स्थल आकाश भी है। कवि, जिस प्रकार, फूलों और नदियों के पास केवल रसानुभूति के उद्देश्य से जाता है, उसी प्रकार, जीवन के अन्य अंगों से भी वह रस ही प्राप्त करता है। हम पूरे दायित्व के साथ कहना चाहते हैं कि पेट की पीड़ा की अनुभूति लिखने वाला कवि किसी प्रकार भी प्रेम की पीड़ा की अनुभूति लिखने वाले से होन नहीं है।

साहित्य राजनीति का अनुसर नहीं, वरन्, उससे भिन्न एक स्वतन्त्र देवता है और उसे पूरा अधिकार है कि जीवन के विराल

क्षेत्र में से वह अपने काम के योग्य वे सभी द्रव्य उठा ले जिन्हें राजनीति अपने काम में लाती है। अगर कार्ल मार्क्स और गॉबी जी को यह अधिकार प्राप्त है कि जीवन की अवस्था विशेष की अनुभूति से वे राजनीति का सिद्धान्त निकाल लें, तो एक कवि को भी यह अधिकार तुल्यमान होना चाहिये कि वह ठीक उसी अवस्था की कलात्मक अनुभूति से अमूल्य काव्य की सृष्टि करे। अगर राजनीति अपनी शक्ति से सत्य की प्रतिमा गड़कर तैयार कर सकती है, तो साहित्य में भी इतनी सामर्थ्य है कि यह उसके मुस में जीभ घरे दे।

साहित्य के क्षेत्र में हम न तो गोयबेल्स की सच्चा मानने को तैयार हैं, जो हम से नाजीवाद का समर्थन लिखवाता है और न किसी स्टालिन की ही, जो हमारे शरीर और मन के किसी भी विकास की दिशा का निर्धारण हमें करने नहीं दे सकता। हमारे लिए फरमान न तो क्रेमलिन से आ सकता है और न आनन्दमवन से ही। अपने क्षेत्र में तो हम सिर्फ वही नियंत्रणों को स्वीकार करेंगे जिन्हें साहित्य की कला अनन्त काल से मानती चली आ रही है। साहित्य की विलक्षणता की जाँच आर्थिक सिद्धांतों से करने वाले लोग ठीक उसी प्रकार भ्रान्त हैं जैसे वे लोग जो समग्र साहित्य की परीक्षा केवल कोमलता के रूढ़ संस्कारों की प्रणुति पर करना चाहते हैं।

साहित्य राजनीति से महान न भी हो, पर वह उससे सर्वथा भिन्न और स्वतन्त्र है। अगर वह कभी राजनीति के क्षेत्र में अपनी किरणें फैकता है तो इसका कारण यह नहीं है कि साहित्य राजनीति के अधीन है, प्रत्युत, यह कि राजनीति उस जीवन का एक प्रमुख भाग है, जो अपनी पूरी विविधता के साथ साहित्य की व्याख्या का विषय होता है। जिस प्रकार साहित्य जीवन के अन्य अङ्गों से रसानुभूति प्राप्त करता है, उसी प्रकार, राजनीति से भी वह रस ही ग्रहण करता है। साहित्य अहाँ तक अपनी मर्यादा के भीतर रह

हर जीवन के पिछले क्षेत्र में अपना स्वर उँचा करता है, यहाँ तक वह पूरे आग चिरायु है, किन्तु, तभी यह राजनीति की अनुसरण स्वीकार करके उसका प्रचार करने लगेगा तभी उसकी अपनी दीर्घ दिन जायगा और यह कला के उच्च पद से पवित्र हो जायगा। साहित्य स्वयं नागरिक और चेतन्य है। विगपन, कविता की प्रविष्टि ही विशिष्ट प्रकार के कवियों के कारण होती है जो अपने ही गुण में अन्य लोगों की अपेक्षा अधिक जीवित और चेतन्य होते हैं। प्रत्येक युग अपने कवि की प्रतीक्षा करता है, क्योंकि उसके आगमन के साथ यह रहस्य खुलने लगता है कि उस युग की चेतना किस दिशा में अथवा किस स्तर तक विकसित हुई है। संघर्ष पर साहित्य की किसी निष्ठाविगप की ओर प्रेरित करने का प्रयास यह बन जाता है कि आन्दोलनकारियों का, साहित्य की निमर्ग-मिद्व नागरिकता में विश्वास नहीं है। किन्तु ऐसे लोगों को यह भी याद रखना चाहिए कि जिस अनुमति को साहित्य, स्वर, प्रभाव करने का प्रचार नहीं है, उसकी ओर उसे बदलने में जाने का प्रयास अप्रावृत्त और निरुपयोग है, क्योंकि किसी दल या संघ में यह शक्ति नहीं है कि वह विश्वास के विपरीत अथवा उसके बिना किसी भी कवि या लेखक से साहित्य का एक टुकड़ा भी लिखा ले।

जिम्मा भावनाओं, माक्सवादी सिद्धान्तों की जड़ों पर कम है, उसे आन्दोलन अथवा संघट्ट सिद्ध करने की चेष्टा अनुचित और अन्यायपूर्ण है, क्योंकि अर्थशास्त्र के सिद्धान्त में ही नहीं हैं, जिनसे कला की जीव की जाती है। मनुष्य को मृत इसलिए नहीं मानते कि उसके पास ग्रेटी मरने के लिए जैसे मजदूर हैं और न पैसे के अभाव में उसकी क्षुधा मरना ही जाती है। उसी प्रकार, कला भी आत्मा की प्रकृति से तथा उसकी आवश्यकताओं के अनुसार उदय मरना करता है। माक्सवाद पर मने ही कला है कि जिस कला

के रूपविशेष का विकास किसी युग विशेष में ही क्या हुआ, किन्तु, उसका यह धर्म नहीं है कि वह आन्दोलन के द्वारा अपनी राजनीतिक आवश्यकताओं के अनुसार साहित्य की रूप रेखा को पलटने का प्रयास करे।

हिन्दी-कविता स्वयं संभलकर, अपनी ही चेतना से प्रेरित होकर, जीवन के समीप आ गई है। अब उसे प्रचार के हल में जोतना उसके साथ अन्याय करना है। फिर मार्क्सवाद जिस समाज की कल्पना का लोभ दिखाकर साहित्य को अनुकरण की ओर प्रेरित कर रहा है, वह भी कला के स्वाभाविक विकास के लिए घातक हो सकता है। यह आवश्यक नहीं कि सभी देशों में समाज के नव निर्माण की रूप रेखा ठीक वही हो, जिसकी प्रेरणा रूस से आ रही है। प्रत्येक देश की अपनी समस्याएँ, अपनी परिस्थितियाँ और अपने धर्म हैं। उन्हीं के अनुरूप यहाँ समाज और कला का स्वाभाविक विकास होना चाहिए। जहाँ अन्तरराष्ट्रीयता के एक ढाँचे को आधार कहकर उसे सभी देशों पर लादने की कोशिश की जाती है, वहाँ समाज और साहित्य, दोनों ही, के रूप अप्राकृतिक एवं अनुकरणशील हो जा सकते हैं। हमारे यहाँ की कला की कृतियों की जाँच हमारी ही आवश्यकताओं की धृष्ट-भूमि पर की जानी चाहिए। अन्तरराष्ट्रीयता के नारों के बीच राष्ट्रीयता को दबा देने का प्रयास हमारे लिए मंगलकारी नहीं हो सकता।

हम पराधीन जाति के सदस्य हैं। अन्तरराष्ट्रीयता की अनुचित स्थापना से हमारी राष्ट्रीय शक्ति का ह्रास होगा। राष्ट्रीयता हमारा सबसे महान धर्म और पराधीनता हमारी सबसे बड़ी समस्या है। जो लोग हमें अन्तरराष्ट्रीयता के भुलावे में डालकर हमारी भाँखों को दिल्ली से हटाकर अन्यत्र ले जाना चाहते हैं, वे, अथवा ही हमें धोखा दे रहे हैं।

मास्को का हम आदर करते हैं, किन्तु हमारे रक्त का एक-एक बिंदु दिल्ली के लिये अर्पित है। जब तक दिल्ली दूर है, मास्को के निकट या दूर होने से हमारा कुछ बनता बिगड़ता नहीं। पराधीन देश का मनुष्य सब से पहले, अपने ही देश का मनुष्य होता है। विश्व-मानव वह किस वक्त पर बने ? और विश्व-मानव की पंक्ति में गुलामों को बैठने ही कौन देता है ? हमारे समस्त अभियानों का एकमात्र स्पष्ट लक्ष्य दिल्ली है। जब तक दिल्ली की जंजीरें नहीं टूटती, हमारे अन्तरराष्ट्रीयता के नारे निष्फल और निस्तार हैं। मास्को के सत्यान या पतन से भारत के गौरव या शानति की वृद्धि नहीं होती। हमारे अपमान की आग वो दिल्ली में जल रही है—

मरे झुम्भों की शानति, जीयितों को रण की ललकार,
दिल्ली धीर विहीन देश की गिरी हुई छलवार !
प्रश्न-चिन्ह भारत का, भारत के बल की पहचान !
दिल्ली राजपुरी भारत की, भारत का अपमान ! ❀

❀ अखिल भारतीय हिन्दी-साहित्य-सम्मेलन के ३३ वें अधिवेशन, उदयपुर (मेवाड़) के कवि-सम्मेलन में अध्यक्ष-पद से दिया गया अभिभाषण।
१३ अक्टूबर १९४२।

खड़ीबोली का प्रतिनिधि कवि

भारतेन्दु के बाद से अब तक के हिन्दी-कवियों में श्री मैथिली शरण जी गुप्त निर्विवाद रूप से सर्वश्रेष्ठ हैं। यद्यपि उनके प्रधान मनोवर्गों का युग आज से लगभग दो दशक पहले ही समाप्त हो गया, तो भी कई कारणों से अब भी इस पद के अधिकारी वे ही हैं। शका और सवेद के युग में उन्होंने आस्था की भारतीय परम्परा की वाणी को सुदृढ़ बनाया, साहित्य में वैष्णव धर्म को पुनरुज्जीवित किया, इतिहास को काव्य में रूपान्तरित कर के उसमें जीवन बाँसा, पराधीन देश को अपनी शक्ति की याद दिलाई और शुद्ध भाव-संस्क्रति की आगर्षि को अधिक से अधिक व्यापक बनाने की चेष्टा की। इस प्रकार, उन्होंने हिन्दू आति के सभी प्रिय भावों का व्यापक प्रतिनिधित्व किया है। कोई आश्चर्य नहीं कि आज हिन्दू-जनता के हृदय पर उनका ऐसा साम्राज्य है जैसा बहुत दिनों से किसी अन्य कवि को प्राप्त नहीं हुआ था। १८२० से बाद की घारा के सम्राट पन्थ जी हैं, किन्तु इस सत्य को स्वीकार करना निरापद नहीं है; क्योंकि उनकी प्रतिद्वन्द्विता 'निराला' जी से है और अब 'प्रसाद' जी जीवित थे तब विवाद की कटुता से बचने के लिए लोग इन दोनों कवियों के ऊपर उन्हीका नाम लिख देते थे। पन्थ और निराला हिन्दी के "व्योतिर्नयन प्रियदर्शी" कवि हैं और वर्तमान हिन्दी कविता पर दोनों ही का व्यापक प्रभाव है।

हिन्दी-कविता के वर्तमान इतिहास को अभी यह सुविधा प्राप्त नहीं कि वह इन दोनों कवियों की सेवाओं को मुला के या आधारों पर तोल कर उन पर अलग अलग मत दे सके। फिर जहाँ केवल एक प्रतिनिधि चुनने की बात हो, वहाँ केवल कला की विलक्षणता ही विचारणीय नहीं होती, यह भी देखना पड़ता है कि जनता ने अपना प्रेम और विश्वास किसे समर्पित किया है। आति का प्रतिनिधि-कवि केवल समकालीन साहित्य की विशिष्टताओं का ही प्रतीक नहीं होता, वह उसकी पूरी मनोदशा, आकांक्षा, आशा और उल्लास एवं उसके समस्त संस्कार का भी प्रतिनिधित्व करता है। इस दृष्टि से विचार करने पर सन्देह की तनिक भी गुञ्जाइश नहीं रह जाती कि श्री मैथिलीशरण जी अठारह करोड़ हिन्दी जनता के सबसे बड़े प्रतिनिधि कवि और हमारे गौरव हैं। इस पूजनीय पद पर गुप्त जी के आसीन होने से सभी समकालीन कवियों एवं हिन्दी जनता के विशाल समुदाय को हार्दिक प्रसन्नता होती है। जनता और कवि, सभी चाहते हैं कि गुप्त जी हमारे शिरोमणि बन कर रहें। ससार के साहित्य में आज कितने कवि हैं जिनके प्रति अठारह करोड़ लोगों के ये मनोभाव हों ?

खड़ीबोली की कविता का बहुत बड़ा इतिहास गुप्त जीकी कृतियाँ का इतिहास है। उन्होंने खड़ीबोली को उँगली पकड़ कर चलना सिखाया, उसकी जिह्वा को हल किया तथा उसके हृदय में प्रेम एवं मस्तिष्क में अभिनव विचारों का संचार किया। उनका उत्थान द्विवेदी-मण्डल के सबसे बड़े प्रकारा-स्तम्भ के रूप में हुआ जिसके दूर गामी प्रकाश में खड़ीबोली ने अपनी गन्तव्य दिशा का ध्यान एवं अपने आदर्श का अवलोकन किया।

भारतेन्दु के समय से ही हिन्दी-कविता में सामयिक प्रभा से चलमल की प्रवृत्ति का जन्म हो रहा था। लेकिन, इस दिशा में भी

उसके स्वर, को अधिक स्पष्ट एवं सुदृढ़ बनाकर सुनाने का सारा भेय गुप्त जी को है। इतना ही नहीं, चरम, निद्रा, की लड़वा से राष्ट्र को जगाने के लिए जब साहित्य ने रुख फूँकना आरम्भ किया तब भी पाँचजन्य की "भारती" भी मैमिस्त्रीशरण जी के ही कथ से फूटी। आज हिन्दी-साहित्य में प्रगतिवाद का जयघोष गूँज रहा है, किन्तु स्मरण रहे कि हिन्दी-कविता को अपने सामाजिक, लक्ष्य का ध्यान पहलों से पहले गुप्त जी ने ही दिखाया था।

गुप्तजी प्राचीनता के सन्देशवाहक नवीन कवि हैं। वर्तमान कविता के इतिहास में उनका स्थान एक महासेतु की तरह है, जिसका आदि स्तंभ, "भारत-भारती" है तथा अन्तिम स्तंभ अभी लगने को बाकी है, यद्यपि, उसमें, 'भ्रंकार', 'पद्मवती', 'साकेत' और 'चरोधरा' के सुदृढ़ स्तम्भों यथास्थान लगते ही आये हैं। इतने दिनों के भीतर उन्होंने बैठकर कभी विमाम नहीं किया। ऐसा लगता है कि गुप्त जी के भीतर रुढ़ियाँ बन ही नहीं सकती। उनकी आभ्यन्तर मुक्ति-चेतना प्रगतिमती है। समय की प्रत्येक आवाज उन्हें स्पष्ट सुनाई पड़ती है और वह उसे वही ही प्रसन्नता से छन्दों में ढाँघते हैं। आरम्भ में, उन्होंने जिस शैली को अपने अनुकूल पाकर अपनाया था, वह हाँचे में अब भी उनके साथ है, किन्तु समय के साथ पिसने की जगह उसमें और नए पंख ही निकल आये हैं। पद्मवती की शैली वही है जो शकुन्तला में प्रयुक्त हुई थी, किन्तु अब वह पूर्व की अपेक्षा अधिक चैतन्य, अधिक विलक्षण एवं विस्मयपूर्ण है। कौन जानता था कि "संगल-घट" की शैली का ऐसा विकास होगा जिसमें "भ्रंकार" के गीतों की रचना की जा सकेगी? ईक्षियत ने एक जगह लिखा है, कि जो मनुष्य पचीस वर्ष की उम्र के बाद भी कवि बना रहना चाहता है उसे चाहिये कि रह-रह कर अपनी टेक्निक् को बदलता रहे। गुप्तजी ने किसी भी समय अपनी शैली को एकदम बदल तो नहीं दिया, किन्तु, अनुभूतियों

के विकास-क्रम में, नई-नई भूमियों में पदार्पण करते हुए, उन्होंने अपनी शैली में कई बार ऐसे परिवर्तन किये जो, प्रायः, आमूल क्रान्ति के समान थे। ऐसी क्रान्ति के उदाहरण “मंगल घट” और “मंकार” की तुलना से, अनायास ही मिल जायेंगे। “ढापर” की यह पंक्ति, ‘मुक यह घाम कपोल घूम ले यह दक्षिण अवतंस, हरे’ अथवा वध, शकुन्तला अथवा पूर्व-रचित ढापर-संघन्धी अन्य किसी भी कविता की पंक्ति से भिन्न तथा अधिक विलक्षण शैली की परिचायक है। साकेत तो ऐसा महाग्रन्थ है जिस में कवि की शैली की अनेक रेखाएँ एक ही स्थल पर जगमगा रही हैं। महाकवि की एक बहुत बड़ी विशेषता यह भी है कि स्वयं काव्य रचने के साथ-साथ यह अपनी रचना के प्रभाव से अन्य समकालीन कवियों को भी नई भावनाओं की ओर प्रेरित करे। छायावाद-युग के समारम्भ तक कविता के क्षेत्र में गुप्तजी का यह प्रभाव प्रत्यक्ष रूप से काम करता रहा। उसके बाद, यद्यपि नई धारा के कवियों ने गुप्तजी से प्रभाव ग्रहण नहीं किया तथा स्वयं गुप्तजी ही उस धारा को आशीर्वाद देने के लिये उसके समीप चले आये, किन्तु, कौन कह सकता है कि मंकार की कविताओं से रहस्यवाद की रीढ़ मजबूत नहीं हुई ? “स्वर न ताल, केवल मञ्जार, किसी शून्य में करे विहार”, इस मोटो से ही यह बात स्पष्ट होती है कि रचना के समय गुप्तजी की मनोदशा बहुत कुछ रोमाण्टिक कवि की मनोदशा के समान थी तथा वे इस बात से अवगत थे कि उनके हाथ में जो नई धीणा आई है उसके तार चर्यन नहीं, मृत्युत् व्यञ्जना की कला में पड़ हैं। गुप्तजी की गोद में जाकर नई धीणा ने कुछ खोया नहीं, बरन्, उसने यही प्रमाणित किया कि वह भाव, शैली तथा छंद, सभी पर प्रचंड स्वामित्व रखनेवाले महाप्रीड़ कवि की भावनाओं की भी सुन्दर तथा समर्थ व्यञ्जना कर सकती है। ‘भारत भारती’ से ‘मंकार’ तक की दूरी बहुत बड़ी है, किन्तु, गुप्तजी ने इसे बड़ी ही

सफलता से तय किया और जगह-जगह अपने घरण चिन्ह भी छानते आये। गुप्तजी की अधिकांश रचनाओं के भीतर एक भक्तिविह्वल हृदय का पवित्र आवेग है, जो इस युग में एकमात्र चन्ही की विशेषता है। वह 'प्रधानतः', वैष्णव धर्म की रामायणी राजा के नयनी प्रतीक हैं तथा उनमें हमें महात्मा तुलसीदास की आत्मा की मलक मिलती है। उनकी भक्ति भावना का आधार अचल विश्वास एवं सम्पूर्ण समर्पण के भाव हैं। सदा रहस्यवाद परम सत्ता की अपूर्ण अनुभूति की अस्पष्ट व्यंजना है, क्योंकि अनुभूति जब पूर्णता को प्राप्त होती है तब इन्द्रियों सहज-समाधि की अवस्था में रम जाती हैं और जीम को कुछ वास्तना अच्छा नहीं लगता। कदाचित्, यह सच है कि रहस्यवादी होना कवि नहीं, मनुष्य का गुण है। 'हाँ, यह सम्भव हो सकता है कि एक ही मनुष्य कवि और रहस्यवादी, दोनों हो। 'भंकार' की कविताओं में रहस्यवाद की दूसरी विशेषताएँ मले दी नहीं हैं, परन्तु, उनमें सदा सचाई का आभास मिलता है। इसीलिये, गुप्तजी की रहस्यवाद-सम्बन्धी रचनाएँ उन कविताओं की अपेक्षा अधिक चिरायु और प्रेरक हैं जो सिर्फ टंकनिक के अनुकरण के बल पर ईश्वरानुभूति की छाया होने का स्वांग भरती हैं।

मैथिलीशरण जी की तुलसीदास से समता केवल ऊपरी सतह की ही समता नहीं है, मनुष्य, उन्होंने भक्ति की भाव भूमि में भी सगुणोपासना के उसी रूप की विरासत पाई है जो तुलसीदास को अपनी गुरु-परम्परा से मिली थी। इस सम्बन्ध में वे भी सूरदास से उतने ही भिन्न हैं जितने तुलसीदास। समानधर्मा होते हुए भी सूर और तुलसी में यह भेद है कि जहाँ सूरदास ने सगुणोपासना के अतिरेक में आकर गापियों के द्वारा भगवान के निर्गुण रूप की खिझी ठढ़वा दी, वहाँ तुलसीदास ने अधिक संयम से काम लिया तथा सगुण की प्रतिष्ठा करते हुए ऐसी कोई बात नहीं कही जिससे

निर्गुण का अनादर होता हो। प्रत्युत्,

नामैं रूप बोट, ईश अपाधी,
अकथ, अनादि, सुखामुक्ति-साधी।
एक वादगत देखिय एक,
पायक युग। सम प्रह्म विघेक।
वसय अगम युग सुगम नाम ते,,
कहउँ नाम बड़ प्रह्म राम ते।

आदि अनेक पंक्तियों में निर्गुण का आदर ही किया है। इसी प्रकार, उन्होंने

प्रह्म पयोनिधि मन्दर, ज्ञान सन्त सुर आदि,
क्या सुधा मधि कड़े भगति मधुरता जाहि।

अथवा

भगतिहि ज्ञानहि नहि कह्यु भेदा
वसय हरहि मय-समय ऐदा।

कह कर यह सिद्ध किया है कि ज्ञान और भक्ति परस्पर विरोधी नहीं हैं, प्रत्युत्, वनमें से एक का दूसरे के साथ अन्यो-याभयी सम्बन्ध है।

“देखिय रूप नाम आधीना,
रूप ज्ञान नहि नाम विहीना।”

ज्ञान से भक्ति का जन्म होता है और भक्ति से ज्ञान में रुढ़ता आती है। एक के बिना दूसरे की स्थिति सम्भव नहीं है। ज्ञान आत्मा के जागरण का सूचक है, किन्तु, भगवान की ओर बढ़ने की प्रेरणा उसे भक्ति से ही मिलती है। इतना ही नहीं, प्रत्युत्, बढ़े से बढ़ा ज्ञानी भी केवल ज्ञान के बल पर भगवान को नहीं पा सकता। भगवान वो उसे मिलते हैं जिसके सम्बन्ध में स्वयं उन्होंने ही कहा

हे—“जेहि गति मोरि न दूसर जासा ।” ज्ञान और भक्तिसम्बन्धी इसी भाव की व्यंजना मैथिलीशरण जी की निम्नलिखित पंक्तियों में मिलती है जो पूरा रूप से महात्मा तुलसीदास की भावना के अन्तर्गत तथा उसके अनुकूल है—

मैं यों ही भटकती हे आती ।

उन्हें स्थान में देख रात को प्रातःकाल चली मैं,
और खोजती हुई उन्हीं को घूमी गली-गली मैं ।

साहस करके चली गई मैं, किन्तु कहाँ तक आती ?
पैर धके, सुझा न पथ भी धक्का ठही यह छाती ।

आँखें सूँवकर दिखाई तय, ‘कहाँ छिपे हो ? बोलो ।’

कर-स्पर्शयुक्त सुना वसी क्षण, तुम आँखें भी खोलो ।

ओ मेरी मत्तयाली ।

मैं यों ही भटकती हे आती ।

ज्ञान के संकेत पर शास्त्रा शास्त्रा भटकनेपाळा साधक केवल श्रद्धा का कष्ट मेलता है । लेकिन, ज्ञान के शृपाय-पन्थ पर चलते चलते जहाँ यह थक कर बैठ जाता है तथा आर्त्तस्वर से भक्ति-पूर्वक भगवान को पुकारने लगता है, यही भगवान उसे प्राप्त हो जाते हैं । ()

गुरु जी की, इसी भाव से मिलती-जुलती, एक और कविता है जिसमें ज्ञान और भक्ति के समन्वय की यही ही अद्भुत व्यंजना हुई है । निराकार ब्रह्म का अन्वेषण करता हुआ एक ज्ञानी साधना के मार्ग में अग्रसर होता है । कई प्रकार की अटिक्तताओं को पार करके वह उस अवस्था में पहुँचता है जहाँ आत्म-ज्ञान की जिज्ञासा प्रयत्न हो उठती है । पास ही खड़ी हुई भक्ति इस जिज्ञासा का समाधान यह कह, कर करना चाहती है कि “तू दास है ।” किन्तु, अब तक वह अपनी बात कहे-कहे, तब तक प्रेम की अनुभूति अत्यन्त तीव्र हो उठती है और उसी आवेश में ज्ञान का भक्ति में एवं भक्ति का ज्ञान में लय हो

जाता है तथा साधक को वह अवस्था प्राप्त हो जाती है जो ज्ञान और भक्ति, दोनों से परे एवं दोनों का लक्ष्य है।

यह धाल-धोघ था मेरा।

मिराकार, निर्लेप भाव में मान हुआ जय तेरा।

पहले एक अजन्मा जाना,
फिर बहु रूपों में पहचाना,
ये अवतार चरित तब नाना,
बिस्त हुआ चिर घेरा।

निर्गुण, तू तो निखिल गुणों निकला पास-बसेरा।

×

×

×

अब भी एक प्रश्न था कोश्वरू,
कहूँ-कहूँ अब तक दासोश्वरू,
सम्पत्ता कह ठठी कि सोश्वरू,
पस हो गया सघेरा।
यह धाल धोघ था मेरा।

गुप्त जी के आदर्श, महात्मा तुलसी दास ने भक्ति का ग्रहण केवल भक्ति के लिए ही किया था। सबसे बड़ा लक्ष्य प्रेम है। तुलसीदास प्रेम का अस्तित्व माँगते हैं,—यह अवस्था नहीं जिसमें उसका लय हो जाय। जो प्रेम का मधु चरम चुका है, उसे मुक्ति का फल नहीं चाहिए। प्रेमी, प्रेमी होते हैं, कुछ मजदूर नहीं कि मुक्ति के रूप में प्रेम की मजदूरी वसूल करे।

अस विचार हरि भगति सयाने,
मुक्ति निरादरि भगति सोमाने।

अथवा

देवा, तेरो भक्ति न छाड़ौं, मुक्ति न माँगौं, तब यश सुनौं, सुनायौं।

गुप्त जी की भक्ति—भावना भी इसी प्रकार अपने में ही पूर्ण है।
मुक्ति पर भक्ति की भेद्यता व्यक्तित्व करते हुए वे वही ही मस्ती से
कहते हैं —

सखे, मेरे बन्धन मत खोल।

आप बन्ध्य हैं, आप खुलें मैं,

तू न बीध में बोल।

सिद्धि का साधन ही है मोल।

सखे, मेरे बन्धन मत खोल।

खोखे, मूर्खे प्रकृति पक्षक निज,

फिर दिन हो, फिर रात,

परम पुण्य, तू परख हमारे

घाव और प्रतिघात।

उन्हें निज इष्टि-सुखा पर तोल।

सखे, मेरे बन्धन मत खोल।

प्रेम का घाव वही ही दुर्लभ धस्तु है। जिसने इसे पा लिया उसे
और कुछ पाने की इच्छा नहीं रह जाती। इन्द्र में मिठा हुआ कौटा
जब कसक उत्पन्न करता है, तब उस सुख के सामने स्वर्ग और मुक्ति,
सभी कुछ नीरस हो जाते हैं। प्रेम का जीवन विरह में है। मिलन की
राह देखते हुए आराध्य के ध्यान में समय बिठाना, प्रेमी के लिए
इससे अधिक व्यास और कोई कार्य नहीं।

रवि घायू का एक पद्य है,

प्रभु, तोमा लागि आसि आगे,

देखा नार पाइ, छूँ पय चाह,

सभो मने भाखो लागे।

और मैथिलीशरण जी कहते हैं,
 तेरी स्मृति के आभातों से
 छाती छिल्लती रहे सदा,
 चाहे दू न मिले, पर तेरी
 आहट मिलती रहे सदा ।

भगवान से प्रार्थना है कि अपने जिस भक्त के हृदय में उन्होंने चिरद के लिये ऐसी मधुर प्रीति दी है, उसे इस प्रीति का स्वाद भोगने के लिए, इस हीरक-जयन्ती के बाद कम से कम साठ वर्ष हमारे बीच और रहने दें । हमारी प्रार्थना कुछ अस्वाभाविक भी नहीं है, क्योंकि श्री मैथिलीशरण जी के आदर्श, महात्मा तुलसीदास जी को प्रभु ने इस प्रीति का स्वाद चखने को १२० वर्षों तक पृथ्वी पर छोड़ दिया था । ॐ

बलिशाला ही हो अधुशाला

परिचित माखनलाल जी चतुर्वर्दी शरीर से मोट्टा, हृदय से प्रेमी, आत्मा से विह्वल भक्त और विचारों से क्रान्तिकारी हैं। किन्तु, साहित्य में उनके व्यक्तित्व के ये चार गुण अलग-अलग प्रतियोगित नहीं होते; साधना की आग में पिघल कर सभी एकाकार हो जाते हैं। उनकी कविताएँ उनके इन चार रूपों की मिश्रित व्यञ्जना हैं। भक्त और प्रेमी, साधारणतः, थोड़ा और क्रान्तिकारी से कुछ मिश्र होते हैं। किन्तु, जब हृदय और आत्मा ने माखनलाल जी को कवि बनने पर मजबूर कर दिया, तब शरीर और विचार ने भी कवि के सामने अपने मस्ये टेक दिए और चारों धाराएँ मिल कर एक ही प्रवाह में बहने लगीं।

कभी-कभी यह कहा जाता है कि कविता माखनलाल जी के जीवन का कोई प्रमुख अङ्ग नहीं, बरन्, उनकी अलस-लीला भूमि है। इस कथन से यह व्यंजित होना चाहिए कि कविताएँ वे मनोविनोद के लिए रचते हैं, घर अलस, जीवन का लक्ष्य उनका कुछ और है। लेकिन, उनकी कविताओं में से जो सत्य व्यक्तित्व होता है वह इस कथन के सर्वथा विपरीत है। उनके व्यक्तित्व के सभी अङ्ग परस्पर मिले हुए और एकाकार हैं तथा उनमें से एक की समस्या सभी की समस्या और एक का निधान सभी का निधान है। उनके भीतर के

थोड़ा, विचारक, प्रेमी और भक्त, सब के सब एक ही जलस्य की ओर चलते हैं और कविता के द्वारा चतुर्वेदी जी ने आत्म-विकास की जो सीढ़ियाँ बनाई हैं, उनमें से प्रत्येक पर इन सभी यात्रियों के पद-चिह्न हैं। उनके जीवन में साधना और सिद्धि, ज्ञान और कर्म तथा शरीर और आत्मा में भिन्नता नहीं है। ऐसा नहीं है कि आत्मा उन्होंने भगवान को और शरीर स्वदेश को दिया हो। देश भक्ति उनके लिए परोपकार का प्रथिमान नहीं, आत्म विकास का ही माध्यम है। इसी प्रकार, उपासना उनके लिए केवल आत्मा का ही धन नहीं, शरीर की भी संपत्ति है। शरीर और मन एवं अस्तित्व के सारे उपकरणों को उन्होंने एक ही आराध्य के चरणों पर न्योछावर कर दिया है। यही आराध्य उनकी मन की दुनिया में ध्वन्दावन का गोपेश एवं चर्मचक्षु के सामने 'हिमकिरीटिनी' का मानचित्र बन जाता है। गीतों में यिनय और मनुहार से वह जिसे रिक्ताना चाहते हैं, कारवास और शूली की उपर्या से भी उसे ही प्रसन्न करना उनका ध्येय है। माखनलाल जी की कविताओं में शासन के प्रति आक्रोश के भाव नहीं हैं। इसका प्रधान कारण यह नहीं है कि अहिंसा उनकी कलम को रोफ देती है, प्रत्युत, यह कि दमनजनित कष्टों को उन्होंने प्रियतम के मार्ग की कठिनाइयाँ समझ कर थड़े ही प्रेम से अंगीकार कर लिया है। कर्म का जो क्षेत्र युग के द्रायों उन्हें उपलब्ध हुआ, उसी में तपस्या कर के वे आराध्य की ओर बढ़ना चाहते हैं। दमनजनित कष्टों को वे अपने लिए हेय नहीं समझते। उनकी दृष्टि में शूली में एक अनिर्घ्वनीय स्वाद तथा मरण-ज्यार में मोहकता और लाडलापना है। स्वयं मरण भी एक त्योहार है, क्योंकि इससे धलिदान की पूर्णता व्यंजित होती है और धलि के पूर्ण होने से आराध्य प्रसन्न होता है। माखनलाल जी की कविताओं में दमनजनित यातनाएँ विकास का सीढ़ियाँ, आत्मा की दीप्ति और कर्म का उपकरण बनकर

उपस्थित हुई हैं। राष्ट्र-सेवा और आराध्योपासना, एक ही लक्ष्य की ओर जानेवाली ज्योति की दो पगडिबियाँ हैं। प्रत्युत, यह कहना अधिक युक्तियुक्त होगा कि कवि के राष्ट्र-काव्य में ये एक ही साधना मार्ग के दो विभिन्न नाम हैं। देश के लिए शूली पर चढ़नेवाला जनकी कल्पना का उपस्थी अपने प्राण विसर्जित करते हुए, शायद, यह कहेगा कि "देवता ! यह सो मेरी पूर्णाहुति और मुझे स्वीकार करो।" इसी प्रकार, जनकी कल्पना का योगी ध्यानस्थ होने पर, शायद, यह कहेगा कि "प्रभो, मेरी वैयक्तिक मुक्ति किस काम की यदि मेरा प्यारा देश मुक्त नहीं हुआ ?" जनकी कल्पना की एक कली—(जो कवि के राष्ट्र-सेवा-निरत व्यक्तित्व की ही प्रति-मूर्ति है) कहती है—

मैं यक्ष का गान सुनाती हूँ
प्रभु के पथ का बम कर फकीर
माँ पर हँस-हँस यक्ष होने में
खिन्न, हरी रंगे मेरी लक्ष्मी

यह माधुमि के लिए मस्तक चढ़ाने वाले एक योद्धा का सद्गुरु हैं जो देश के लिए बलिदान होने को ही प्रभु की आराधना का सच्चा मार्ग मानता है। अन्धवादी के अंध से मुक्त होने के लिए समय की मॉँग पर अपना अस्तित्व मिटा देने में ही उपस्था की पूर्णता तथा आराध्य की राह की सच्ची फकीरी है।

यह योद्धा-भावनलाल का बलिदान है, जिससे, भक्त-भावनलाल की फकीरी पनपती है। लेकिन, कभी ऐसा भी होता है जब भक्त-भावनलाल ही योद्धा-भावनलाल पर न्योझावर हो जाते हैं,

उठो वे चारों कर कंज
देश को जो दिगुनी पर तान,
और मैं करने को चल पड़ूँ
तुम्हारी युगल-मूर्ति का ध्यान।

१ महात्मा तुलसीदास जी को राम का वह रूप प्रिय था जिसमें वह धनुष और बाण धारण किए हुए हों। माखनलाल जी श्याम के उस रूप के उपासक हैं जिसमें वह कवि के प्यारे देश को हाथों-हाथ लिए हुए हों। एक ओर तो वह बलि-पत्नी को "ही-सल में हरि को बन्द कर के" केहरी को ललकारने का आवेश देते हैं, दूसरी ओर वे स्वयं हरि से बलि-पत्नियों के देश को छिगुनी पर तान लेने का आग्रह करते हैं। उनके भीतर का योद्धा भक्त, और भक्त योद्धा है। वे बलिदान का पुष्प आराध्य के चरणों पर बिखेरते हैं और साथ ही, बलिदान में भाग लेने के लिए उसे निमन्त्रण भी देते हैं।

२ माखनलाल जी का हृदय सूफी कवियों के समान प्रेम-विह्वल और फातर है। उनमें सूफियों की ही आकुलता, तड़प और विदग्धता का अतिरेक है। भेद इतना ही है कि जहाँ सूफियों की वेदना का आधार परमात्मा से काल्पनिक विरह की अनुभूति थी, वहाँ माखनलाल जी की वेदना जीवन की वास्तविकता से उत्पन्न हुई है। सूफियों का दर्द खयाली था, सच्चाई उसे मनुष्य की विद्वलता से मिली थी। माखनलाल जी का दर्द सच्चा है, विद्वलता उसे सिर्फ सुन्दर बनाती है। सूफियों की वेदना शून्य में जन्मी थी और मिट्टी पर आकर सत्य हुई। माखनलाल जी की वेदना मिट्टी से जन्मी है, आकाश उसे केवल अलौकिकता प्रदान करता है। सूफियों की वेदना निराकार से साकार हुई। माखनलाल जी का दर्द साकार से उत्पन्न होकर निराकार में जाकर दिव्य हो गया। सच्चाई कल्पना की अपेक्षा अधिक प्रमत्त होती है, यही कारण है कि माखनलाल जी की चीख सूफियों की चीख की अपेक्षा अधिक बेधक एवं करुण है। किसी अज्ञात सत्ता से वियोग की कल्पना के कारण जो अभ्र निकलते हैं, उनमें उन आँसुओं की अपेक्षा तड़प और अकुलाहट की मात्रा अवश्य ही न्यून होगी, जो नंगी पीठ पर बँतों के महारों के

कारण कहते हैं। खयाली भाग में बलकर नीसनेवाले हृदय की आह उस आह की बराबरी नहीं कर सकती जो दमन की प्रत्यक्ष स्वाला में पड़ कर उड़पनेवाले हृदय से निकलती है। दमनजनित यातनाओं को माखनलाल कीने आराम्य के बरवान के रूप में अङ्गीकार किया और उन्हें अपनी छुट्टि का मार्ग भी मान लिया। इसी यातना में उनका बिरह बजता है, उनकी आध्यात्मिक वेदना बोलती है तथा भक्ति-विह्वल हृदय पुण्य-स्नान करता है।

वे यातनाएँ उनकी कविताओं में अत्यन्त शुभावनी और सरस होकर व्यंजित हुई हैं। उनका रस काव्य से अधिक मधुर, रमणी से अधिक मोहक, सुधा से अधिक सरस तथा यह से भी अधिक पवित्र है। इस रस में योद्धा का तेज, भक्त की विह्वलता, प्रेमी के अभ्रु और कवि की साधना, सभी मिले हुए हैं। यह रस सभी रसों का सार है। जिसने इसे चकड़ा, उसने सभी रस भक्त लिए। जो इससे वंचित रहा उसे किसी भी रस का स्वाद नसीब नहीं हुआ।

मत बोलो बेरस की बातें, रस उसका जिसकी तरफ़ाई,
रस उसका जिसने सिर सौंपा, आगी जगा, ममूत रमाई।
जिस रस में कीड़े पड़ते हों, उस रस में बिब हँस-हँस बाजो,
आओ, गले लगे अय सज्जन, रेतो तीर, कमान सैमाओ। -
पराधीन राष्ट्र के प्रत्येक प्रभ का निदान बलिदान में है। जो देश को स्वाधीन देखना चाहता हो, वह देश के लिए अपना जीवन न्यौछावर करे, जिसे अन्न-बन्ध से मुक्ति की अभिलाषा हो वह देश के लिए यातनाएँ सहें; जिसे सरसता का स्वाद लेना हो वह तरफ़ाई अर्थात् बलिदान सीखे। यातनाओं को स्वीकार करना इस युग की सब से बड़ी समस्या है। रस उसका जिसने सिर सौंपा; जिसने मस्तक चत्सर्ग करने में आना-कानी की उसे रस की प्राप्ति कहाँ से होगी ?

बलिदान के लिये रसमयी उत्तेजना, बलिदानी की मनोमूर्ति का आध्यात्मिक अन्वेषण, बलिदान की पूर्णता पर विजयोत्सास, बलिदान को कृष्णार्पण की वस्तु समझना और अपरिग्रह तथा त्याग की महिमा की आध्यात्मिक टीका, माखनलाल जी की कविता में ये स्वर बार-बार गूँजते हैं। प्रेम हो या अध्यात्म, प्रकृति-दर्शन हो अथवा कल्पना का लीला-विलास, माखनलाल जी की प्रत्येक मनोदशा में बलिदान की मधुरता किसी न किसी रूप में अवश्य विद्यमान रहती है। केवल विद्यमान ही नहीं रहती, प्रत्युत्, वर्य विषय में अलौकिक तेज एवं माधुर्य की सृष्टि कर देती है। पेशे के लिए घातना-सहन की प्रक्रिया उनकी दृष्टि में धर्म का समस्त सम्भव रूप है। इसे वे कहीं भी नहीं भूल सकते। प्रकृति की सुन्दरताओं को देखते देखते उन्हें बेड़ियों में बँधे अपने स्वदेश-मन्दिर की याद आती है, बाँसुरी बजाते-बजाते उन्हें रणरङ्गा बजाने की चाह होती है, गान आरम्भ करने के साथ ही उनमें उत्साह जग पड़ता है और ये स्वर से नमोवितान को कँपा देना चाहते हैं, आराध्य जब उन्हें अपने हृदय का द्वार बनाना चाहता है तब वे यह कह कर उसकी बर्जना करते हैं कि वे किसी अन्य देवता पर पहले ही बंध चुके हैं, प्रेमिका जब उन्हें धरण करने को आती है, तब वे मील का पत्थर बन जाते हैं और यह व्यञ्जित करते हैं कि उनका हृदय कहीं अन्यत्र अर्पित हो चुका है, पूजा के लिए समुद्यत होने पर उनके मुँह से अनायास ही निकल पड़ता है—

“जब मिस-दिन अलख जगाता है

तब नई प्रार्थना क्या होगी !”

और वे पूजा के आह्वय को छोड़ कर छठ जाते हैं। यह सब भी है, क्योंकि जिसका सारा जीवन ही कृष्णार्पण का रूपक हो, वह

घड़ी दो घड़ी में, कोई विशिष्ट प्रकार की पूजा क्यों करे ? भौंसुओं का उद्गम सोचते हुए वे कहने लगते हैं—

छूटा, हुआ पाश हूँ क्या मैं

धार - मोयरी - सी, जानी,

घन्या, पर खड़े से पहले

खड़ा रही उस, पर पानी !

यथा आराम्य की 'सोझ' में जब वे अभ्यात्म की भूमि में प्रवेश करते हैं, तब भी पक्षिदान और घीरता प्रहें नहीं भूलती—

बलि के कल्पन में जो आती

मटकी, हुई मिटास,

यौवन के पाजीगर, करता हूँ

उस पर विश्वास ।

हिम्न—महाधमार हेमे को

पजी, हुआ, न धार,

काता, हूँ, घे, धड़ियां दोषे

पदा, कफिला - पार ।

जिन अवस्थाओं की राजनीति-रूप अनुभूतियों से राजनीति के नीरस सिद्धांत निकलते हैं, उन्हीं अवस्थाओं की कथित अनुभूतियों से रसमयी कविता को जन्म होता है, साखनसाखजी की रचनाएँ इस क्रयन का, स्वतन्त्र प्रमाण हैं। राजनीति साहित्य का छोटी नहीं, उसके पास ही पहनेवाली एक भिन्न धारा है। जब वह साहित्य की धारा से आकृष्ट मिलती है, उसका अपना रूप धारण हो जाता है। इतना ही नहीं, प्रत्युत, साहित्य की झोली की एक मुठी स्वयं-पूर्ति राजनीति के सारे बेश को रँग देती है और, वह साहित्य की संगति में जाकर कुछ, कुछ बन जाती है। साखनसाखजी को

राजनीति से प्रेम है। कहने को तो एक बार उन्होंने यहाँ तक कह डाला था कि,

सखे, बता दे, कैसे गाऊँ अमृत मौत का दाम न हो,

जगे एशिया, हिंदे विश्व, औ राजनीति का नाम न हो ?

किन्तु, सच पूछिए तो राजनीति के क्षेत्र में उनका प्रवेश साधक के रूप में हुआ - ऐसे साधक के रूप में जिसे आत्मविकास के लिए एक ऐसा क्षेत्र चाहिए था जिसे हृदय भ्रष्टापूर्वक सहज ही स्वीकार कर ले और राजनीति के सिवा कोई दूसरी शक्ति उन्हें यह क्षेत्र नहीं दे सकती थी। कवि के मुँह से "अमृत" विशेषण पाकर भी राजनीति कभी यह दावा नहीं कर सकती कि उसने माखनलाल जी से अपना प्रचार करवाया है। राजनीति उनके मस्तिष्क पर नहीं चढ़ी, उनके हृदय में प्रविष्ट होकर कविता की विराल जलराशि में छूँव कर खो गई। समुद्र कवि का है, राजनीति उसमें लवण की मीति मिलीन है; लहराती कविता है, राजनीति का अस्तित्व अथ शेष कहें कि वह अपनी कोई अलग तरंग फेंके ? जिसकी गन्ध से हम प्रमुदित और प्रमत्त हैं, वह, स्पष्ट ही, साहित्य का फूल है, राजनीति तो पौधे की जड़ के नीचे मिट्टी में गल कर कण को ही मिलीन हो गई। माखनलाल जी जीवन के सभी उपकरणों को लेकर कविता की राह से अभ्यात्म की ओर जा रहे हैं, उनके संघर्ष के वृक्ष में गांधी भी हैं और श्रीकृष्ण भी; वेरोद्वार की प्रेरणा भी है और आत्मविकास की कामना भी, शृङ्गार की सरसता भी है और संयम की रुढ़ता भी। तन और मन, मिट्टी और आत्मा, सभी उनके साथ हैं। वास्तविकता के प्रत्येक उपकरण का सूक्ष्म सत्व एवं सभी सत्वों की रसमयी चेतना अपने पर खोलकर साहित्य के लीलाकारा में उन्हें भली मीति सँभाले हुए हैं। वर्तमान साहित्य में वास्तविकता के सिन्धु-मन्यन से आदर्श की सृष्टि का उनकी कविताएँ एक ही

बोहरण हैं और हिन्दी को अपना सौभाग्य मानना चाहिए कि उसके अंक में समस्त कविमंडली से भिन्न एक ऐसा खट्टा भी विद्यमान है।

आज से कोई पचीस वर्ष पूर्व जब 'प्रताप' में भारतीय आत्मा की 'तिलक' शीर्षक कविता छपी थी, तब मैं कोई दस-बारह साल का था। किन्तु, मुझे भली भाँति याद है कि वह कविता मुझे अत्यन्त पसंद आई थी और मैंने उसे कण्ठस्थ कर के बहुत लोगों को सुनाया भी था। आगे चलकर मेरी मनोवृत्ता के निर्माण में उस तथा भारतीय आत्मा की अन्य कविताओं ने बहुत ही प्रभाव डाला। मैं उनकी कविताओं को पढ़े ही चाब से पढ़ता तथा अपने सहपाठियों को सुनाता था। किन्तु, जैसे जैसे समय बीतता गया, मेरे लिए उनकी कविताएँ अधिक आकर्षक और साथ-साथ अधिक, कठिन भी होती गईं। ऐसा लगता है कि जैसे-जैसे छायावाद का युग समीप आता गया, जैसे-जैसे माखनलालजी की वाणी अधिक 'गम्भीर' तथा धूमिल होती गई। छायावाद की कुहेलिका का आरम्भ सब से पहले उनकी रचनाओं में हुआ था और, शायद, उसका सर्वाधिक गहन रूप भी उनकी कुछ रचनाओं में विद्यमान है। बहुत चरों में वे छायावाद के अप्रदूत थे। द्विवेदी-काल की इतिवृत्तात्मकता को भेद कर सम १९१३ ई० अथवा उसके पूर्व से ही वे हिन्दी के वक्षस्पल पर नई अभिव्यञ्जना की सुरम्य रसार्ण स्वीचने लग गए थे जो इस बात का स्पष्ट संकेत दे रही थी कि हिन्दी-कविता में अभिव्यञ्जनों की कोई नई एवं बलवती शैली जन्म लेने जा रही है। अधिकाधिक यत्कोटि-सृष्टि के प्रयास से जन्म लेनेवाली दुरुद्धता अगर छायावाद की कोई विशिष्टता थी, तो इसका चरम विकास माखनलाल जी में हुआ। इस दृष्टि से वे चाहे छायावादी धारा के सबसे बड़े प्रतिनिधि कलाकार भले ही मान लिए जायें, किन्तु, दुरुद्धता को प्रभय देने का वायित्व उनके साथ रहेगा।

कई विद्वान् कविता को वक्रोक्ति का पर्याय मानते हैं जो बहुत अंशों में सही और ठीक है। वक्रोक्ति ही कविता का वह प्रमुख गुण है जो उसे गद्य से भिन्न करता है। काव्य में कला का विकास, अन्ततः, वक्रोक्ति का ही विकास है। कला अथवा वक्रोक्ति जब अपने चरम विकास पर पहुँचती है तब काव्य का रहस्य गद्योद्घाटनपटु वैगलियों से नहीं खुलता। मास्किनलाल खी की कितनी ही कविताओं में वक्रोक्ति अपने चरम विकास पर पहुँची हुई मिलती है, जहाँ अप्रतिम सौंदर्य पर रीझा हुआ रसप्राही हृदय तप करते-करते हार जाता है, किन्तु, सौंदर्य का रहस्य-द्वार नहीं खोल पाता। उनकी कितनी ही रचनाएँ आलोचना को विफल और परास्त कर देती हैं। सामने जगमगाते हुए ताराओं को तो हम देखते हैं, किन्तु, उनके पीछे की कुहेलिका को भेद नहीं पाते। भाषा सरल, कहने का ढंग अत्यन्त आकर्षक और चित्रों में तेज का पूरा निखार, सभी गुण एक से एक बढ़ कर हैं। किन्तु, अक्सर ही पत्तियाँ अपनी मस्ती में लहराती हुई हमारी ओर मुखाविस हुए बिना आगे बढ़ जाती हैं। कवि हमारे हाथों में भाषा का एक छोटा धमाका रख देते हैं किन्तु, अन्तर्धान हो जाता है। उसकी धाणी मधुर तो लगती है, किन्तु, यह समझ में नहीं आता कि वह किस आवेग पर चढ़ कर नृत्य कर रही है। ऐसे स्थलों पर उनकी कविताएँ नेपथ्य की आवाज बन जाती हैं और उनका इतना ही महत्व मान कर पाठकों को सन्तोष कर लेना पड़ता है। कहीं-कहीं पूर्वापर सम्बन्ध का पता नहीं पाने के कारण पाठक अपनी ही विषा-शुद्धि पर सन्देह करने लगता है, किन्तु, तब भी सौन्दर्य की इस अयूक्त पहेली को छोड़ नहीं सकता। जहाँ मूल भाव अविरल रह जाते हैं, वहाँ, वह झुट्ट चित्रों पर ही सन्तोष कर लेता है। किन्तु, हृदय में एक अहसि यनी रह जाती है कि जानें इन चित्रों के पीछे किस मनोरम विषय की शृंगारिणी रही

होगी। कहीं तो ऐसा मासूम होता है कि घरती की ही कोई चीज बहुत दूर आकारा में छछाल दी गई हो, और कहीं ऐसा भासित होता है कि कल्पना उस लोक में विहार कर रही है जहाँ के सु-बहू चित्र उठा लेने में तुलिका असमर्थ है।

अस्पष्टता और धुँधलेपन का कुछ कारण यह भी है कि मासूम-लाल जी की कल्पना, प्रायः, रहस्यवाद की सीमामूर्ति पर विचरण करती है। एक तो भक्त होने के कारण रहस्यलोक से उनका सहज सम्बन्ध है ही। दूसरे, रौली से वे प्रथम कोटि के व्यक्तिपादी हैं। अपनी धैयिक अनुभूतियों से आत्मकथा की रचना करनेवाले हिन्दी में और भी कई भेद्य कवि विद्यमान हैं, किन्तु, मासूमलाल जी की यह भी एक प्रचण्ड विशेषता है कि वे समूह की भावनाओं को भी धैयिक अनुभूति का रूप देकर ही व्यक्तित्व करते हैं। राष्ट्र की वेदना उनके मुख से निधी वेदना के रूप में प्रकट होती है तथा उसमें यही माधुर्य, विदग्धता एवं अस्पष्टता विद्यमान रहती है जो प्रधानतः, आत्मकथाओं के गुण हैं। शूल जगत की भी जो तस्वीर वे खटाते हैं, ससार को उसका दर्शन उनके स्पर्शों के आवरण में ही होकर मिलता है। दमन की यातनओं के दीप खब वे चीखते हैं तब उनकी चीख को हम सीधे नहीं सुन पाते, परन्तु, हमें तो आराध्य-मन्दिर से टकरा कर झटनेवाली उसकी प्रतिध्वनि ही सुनाई पड़ती है।

मासूमलाल जी की ऐसी रचनाएँ बहुत योग्य हैं जिनकी विहार भूमि आदि से लेकर अन्त तक एक ही भाव-लोक में हो। आसक्ति से आरम्भ कर के वे बलिदान में अन्त करते हैं और आक्रोश से खल कर वे फरणा में विश्राम लेते हैं। यह भी सम्भव है कि एक ही स्थल पर प्रेम, बलिदान, कदवा और उत्साह के सिवा कितने ही अन्य अप्रत्याशित भाव भी एकत्र मिल जायें। किन्तु, सब के सब

कविता के एक ही आनन्दसूत्र में प्रयित रहकर काव्य का चमत्कार उत्पन्न करते हैं, जो, प्रायः, आलोचकों के लिए अनिर्घञनीय रह जाता है। अपने व्यक्तित्व के विभिन्न रूपों के समन्वय से उनकी कविताएँ दुर्बोध भी हुई हैं तथा सुन्दर और समर्थ भी।

‘हिमकिरीटिनी’ की भूमिका में माखनसाल जी ने कहा है—“दृष्टि का काम बाहर को भी देखना है और भीतर का भी” तथा “अपने परम अस्तित्व तक ऊँचे उठ कर रह सकना, मुक्ति है।” और सत्य ही, मिट्टी के सारे आवेगों को समेट कर वे सदैव अपने परम अस्तित्व की ओर उड़ना चाहते हैं। अभ्यात्म तो घरती से दूर है ही, उनकी देश-भक्ति भी स्थूलता को छोड़ कर तथा घाघ-जीवन से उठ कर मानस-जगत में चली जाती है और यहाँ पहुँच कर अभ्यात्म के ही आकार का एक अङ्ग बन जाती है —

घड़ियाँ जल-जल कर बनती
प्रियतम पथ की फुल-झड़ियाँ,
चढ़ते हैं एकात्म और
तन्माद स्वर्य बन झड़ियाँ,
आज पुतलियों ने फिर खोला
चित्रकार का द्वार,
जीवन के छन्दार्पण की
नीचे फिर उठी पुकार!

कवि श्री सिमारामशरण गुप्त

अष्टादश-हिन्दी-साहित्य-सम्मेलन, मुजफ्फरपुर (१९२८) में हिन्दी-कविता के पुराने और नये स्कूलों के प्रतिनिधियों के बीच का संघर्ष बहुत ही सुखर हो उठा। उस साल, मङ्गलाप्रसाद-पारिवर्षिक साहित्य-विषय पर दिया जाने वाला था, किन्तु, वह पुरस्कार "पल्लव" पर नहीं दिया जाकर, श्री बियोगीहरिजी की "वीर सतसई" पर दिया गया। इसके सिवा, सम्मेलन के समापति, पं० पद्मसिंहजी शर्मा ने अपने अमिताभ में छायावाद की वही ही कटु आलोचना भी की थी और व्यंग्यपूर्णक "मल्लव" को काँटा कह डाला था। नवयुवक साहित्यकार इस बात से बहुत ही क्रुद्ध थे और इस सोम की अभिव्यक्ति सम्मेलन के अवसर पर होनेवाली सभी साहित्यिक समितियों और बैठकों में होती रही। सम्मेलन के दूसरे दिन, मुजफ्फरपुर साहित्यसंघ (यह संस्था अब जीवित नहीं है) के उत्सव में समापति के पद से बोलते हुए श्री हरिऔध जी ने आवेश के साथ कहा कि 'मुझे तो भी मैथिलीशरणजी की अपेक्षा भी सिमारामशरण की ही कविताएँ अधिक पसन्द आती हैं।' सभी युवकों ने तुमुल करतलध्वनि के साथ इस घोषणा का स्वागत किया, किन्तु, मेरे हाथ नहीं बज सके। मैं विचारता रह गया कि क्या सचमुच ही, "मौर्य विजय" का रचयिता, "जयत्रय-वध" के रचयिता से श्रेष्ठ है।

श्री सियारामशरण जी को श्री मैथिलीशरण जी से भेष्ट मैं अब भी नहीं मानता । दोनों भाइयों की मनोदशाएँ एक नहीं होते हुए भी, प्रायः, मिलती-जुलती-सी हैं और समधिक दूरी तक दोनों में ही प्राचीन संस्कारों के प्रति एक प्रकार की अनुरक्ति है । किन्तु, वन में छोटे होने के कारण अथवा अन्य प्रभावों से श्री सियाराम शरण जी नवीनता की ओर अधिक उन्मुख हैं । उनकी विषय को ग्रहण करने की प्रणाली मैथिलीशरण जी की अपेक्षा अधिक नवीन है तथा, यद्यपि, छायावाद की अभिव्यक्त शक्तियों का विकास उन में भी पूर्ण रूप से नहीं हो सका, तथापि वे अपने अग्रज की अपेक्षा छायावाद के अधिक समीप और उसके अधिक अपने कवि रहे । छायावाद की दुनिया में मैथिलीशरण जी अपनी सामर्थ्य के बल पर आये थे, किन्तु, सियारामशरण जी को उस दुनिया की किरणों ने अपनी ओर खींचा । यों भी कह सकते हैं कि छायावाद के बाजार से अपनी पसन्द की तूलिका और रंग खरीद कर मैथिली शरण जी अपने देश को लौट गए, किन्तु, सियारामशरण जी ने उस बाजार में आकर डेरा ही बाल दिया । डेरा ही बाल दिया, यानी स्थायी निवास के उद्देश्य से वहाँ अपना घर नहीं बनाया, क्योंकि, तब अपने असली घर का मोह उन्हें छोड़ देना पड़ता और 'दूषांदल', 'पायेय' 'भृगुमयी' एवं 'आर्द्रा' की रचना बँटी हुई मनोदशाओं से ऊपर उठकर एकमात्र रोमांस की सनाधि में करनी पड़ती ।

सियारामशरण जी की कविताओं के पीछे हम एक ऐसी मनोदशा को विद्यमान पाते हैं जो प्राचीन और नवीन, दोनों ही, दिशाओं की ओर बँटी हुई है । शैली से वे रोमांसप्रिय और विचारों से शास्त्रीय हैं । किन्तु, शैली उनके विचारों को प्रेरित नहीं करती । भाव उनके इतिहास से आते हैं और शैली वे नये युग से लेते हैं । यह भी ठीक है कि उनके सभी भाव उनकी अनुभूतियों में गले

कर नवीन बन जाते हैं, किन्तु, इस क्रम में उनका एक-तिहाई अंश प्राचीन ही रह जाता है। उनके साथ एक और कठिनाई है। प्राचीन भाव और नई शैली जब आपस में मिलने लगती हैं, तब उन में से प्रत्येक को अपनी मूल शक्ति का कुछ न कुछ अंश बलिदान करना पड़ता है। इस प्रकार, उनके शास्त्रीय भावों की अपनी परम्परागत प्रबलता घट जाती है और नवीन शैली को भी अपनी स्वाभाविक विशिष्टताओं में से कुछ का त्याग करना पड़ता है। "भार्तृ" और "सूक्तमयी" की कविताओं में रोमांसवाच की चमत्कारपूर्ण शैली अपने तेज के साथ पूर्ण रूप से विद्यमान है, किन्तु, स्पष्ट ही, गम्भीर शास्त्रीय भावों को सफलता-पूर्वक वहन करने के लिए उसे अपनी सूक्ष्मता को छोड़ देना पड़ा है और गद्य के उतना समीप आ जाना पड़ा है जितना समीप उसे, साधारणतः, नहीं आना चाहिये था। यह कवि की असमर्थता का परिचायक नहीं है, प्रत्युत, जब कभी क्लिरिक-कविता की शैली, प्रबन्ध अथवा कथा-काव्य या किसी प्रकार की नीति-व्यञ्जना के लिए प्रयुक्त की जायगी, तभी उसे सूक्ष्म की अपेक्षा कुछ अधिक स्थूल हो जाना पड़ेगा।

मद्र, यह विधि का विधान है,

वेध हो कि दानय हो,

अथि, मुनि और महामानव हो,

सीमित सभी का यहाँ ज्ञान है।

विधि के विधान से ही वर्षण अथर्वण का,

एक एक क्षण का,

निश्चित है योगयोग,

मोक्ष है सभी के लिए योगयोग। (मनुष्योप)

यह टुकड़ा उस शैली का अस्यन्त रोचक उदाहरण है जो भी सियारामशरण जी में शास्त्रीय भाव और नवीन व्यञ्जना-प्रणाली के

योग से विकसित हुई है। पूरे पद में प्रवाह की गम्भीरता और भावों की दुकड़ियों की समाप्ति पर आनेवाले लय के विराम इसे मैथिलीशरण जी की किसी भी कविता से एकदम विभाजित कर देते हैं। यह कविता आज से दस वर्ष पूर्व की रचना है जब छायावाद हिन्दी में अपना पूरा काम कर चुका था और, स्वभावतः ही, जब श्री सियारामशरण जी उससे थे सभी प्रभाव ग्रहण कर चुके थे जो उनकी रुचि के अनुकूल पड़ते थे। लेकिन, सब कुछ होते हुए भी इसके भीतर से चमकने वाला भाव प्राचीन मालूम पड़ता है। यह शास्त्रीय पद्धति के विचार की मनोदशा है जो छायावाद के भीतर से अपनी समस्त ज्ञान-गरिमा के साथ चमक रही है। यह उस कवि की वाणी है जो अपने प्राचीन संस्कारों का उच्चैःस्थ गीत अभिव्यजना के नवीन सुरों में गा रहा है। मैथिलीशरण जी ने छायावाद से सिर्फ सुलिका और रंग लिये थे, कैवलास और स्वप्न दोनों ही उनके अपने थे। सियारामशरण जी ने स्वप्न छोड़कर और समस्त उपकरण छायावाद से ही लिए हैं। "मौर्यविजय" के समय उन्होंने जिस कैवलास का उपयोग किया था, वह अब उनके पास नहीं है, छायावाद के भाण्डार से उन्होंने अपनी पसन्द का एक नया कैवलास उठा लिया है जो अन्य छायावादी कवियों के चित्रपट की तरह कोमल तो नहीं है, किन्तु, चित्र, शायद, उस पर घुरे नहीं उठते हैं।

सियारामशरण जी में कला की आराधना कम विचारों का सेवन अधिक है। उनका उद्देश्य सौन्दर्य-सृष्टि नहीं, प्रत्युत, कविता के माध्यम से सत्य का प्रतिपादन है। प्रसन्नता उन्हें इसलिए नहीं होती कि वे सुन्दर सुरों में गाते हैं, प्रत्युत, इसलिए कि उनका गान सारसंयुक्त है। हिन्दी-संसार में उन्हें जो सुयश मिला है, वह भी निरे कलानिर्माण के लिए नहीं, प्रत्युत, विचारों की शुद्धता एवं भावों की पवित्रता के कारण ही। रसिक कवि की सौन्दर्य प्रियता एवं प्रेम

वधा आसक्ति के भाव उनमें कहीं भी प्रकट नहीं हुए हैं। उनकी कविताओं में से रंगीनियों की एक पूरी दुनिया ही गायब है। बल्कि, इस दृष्टि से, भी मैबिलीशरण जी कहीं अधिक सरस हैं जिन्होंने "पञ्चवटी", "घापर", और "साकेत" में स्थान-स्थान पर शृङ्गार की छोटी-मोटी, अनेक धाराएँ बहाई हैं जो पवित्र होने के साथ सुन्दर-और सरस भी हैं। किन्तु, इसका अभिप्राय यह नहीं है कि सियारामशरण जी एकरस बनना सङ्गीर्ण हैं। एक कवि जीवन भर में एक ही कविता लिखता है, दिव्यी के वर्तमान कवियों में इस सिद्धान्त के वे सबसे बड़े अपवाद हैं। रस का अभाव उनमें भले ही हो, किन्तु, विचारों का उनमें एकदम अभाव नहीं है। उनकी कविताओं के भीतर से एक ऐसे चिन्तक का व्यक्तित्व भ्रमकता है जो सदैव नये-नये भावों का शोध कर रहा हो। उनकी प्रत्येक कविता भाव-प्रधान है और उनके भाष भी विविध एवं विशाल हैं। वे अपने समय के-अत्यन्त सम-कवि भी हैं; उनकी कविताओं का धरातल ऊपर-नीचे नहीं होता। ऐसा नहीं है कि उनकी एक रचना बहुत बिछली और दूसरी अत्यधिक गम्भीर हो। जिस स्तर पर वे काम करते हैं उसके नीचे विचारों के सुदृढ़ संभे छगे-हुए हैं जो व्यादा हिलते-डुलते नहीं।

सियारामशरण जी संयमशील कवि भी हैं। यह सत्य है कि संयम में शक्ति होती है और उससे मनुष्य का रूप गम्भीर हो जाता है। किन्तु, गम्भीर पुरुष से सभी लोग आत्मीयता स्थापित नहीं कर सकते। नेता बहुत-कुछ तिलक और पटल के समान होना चाहिए, किन्तु, कवि और कलाकार के लिए जवाहरलाल का मुक्त स्वभाव ही उपयुक्त है। यह सच है कि संयम से कवि की शक्ति बढ़ जाती है, किन्तु, उस संयम से जी बच जाता है जो रस को मुक्त होकर चलने नहीं देता। मैं बार-बार अचरज करता हूँ कि सियारामशरण जी में

रसोन्माद का इतना अभिभावक क्यों है। समधिक भाग में भावों के व्याकुल प्रवाह और संयम के सख्त वेग का उदाहरण, प्रायः, सभी कवियों में मिलता है। फिर सियारामशरण जी में ही यह अनुपस्थित क्यों है ?

इसका उत्तर 'दूषा-दल', 'भार्ता', मूलमयी 'और 'पाथेय' की अधिकारा कविताओं में व्याप्त है। कुछ कविताओं को छोड़कर सियारामशरण जी सर्वत्र ही सोदेश्य हैं जो 'फलाकार के के लिए सदैव अपमान की ही बात नहीं कही जा सकती और सियारामशरण जी की सोदेश्यता तो बिल्कुल ही चिन्तन के आवरण में प्रच्छन्न है, इसलिए उसे हम किसी भी प्रकार प्रचार का पर्याय नहीं मान सकते। वे काव्य की भूमि में विचारक की भौंति गम्भीरता और सहस्र विनय के साथ उतरते हैं तथा प्रत्येक वस्तु के अस्तित्व का सत्यान्वेषी पुरुषों की भौंति विश्लेषण करते हैं। इस विश्लेषण की प्रक्रिया से यह स्पष्ट हो जाता है कि आनन्द उनका उद्देश्य नहीं है। वे इससे कुछ अधिक ठोस लक्ष्य की सलार में हैं। जीवन की छोटी से छोटी बातों में भी उन्हें किसी महान् सत्य की प्वनि सुनाई पड़ती है। उनकी घड़ी जब चलते-चलते बन्द हो जाती है तब, अनायास ही, उनमें महान् काल की आकस्मिक स्थिरता की कल्पना जग पड़ती है, मानों, यह एक अपूर्व सुयोग आ गया हो। मानों "अकाल काल" उन्हें छूने के लिए "एक क्षण" को रुक गया हो (एक क्षण)। घरात के फोलाहल, हलचल और यकावट के बाद अगर उन्हें पैलगाड़ी में कहीं नींद आ जाती है तो वे 'सोचने लगते हैं—

मय की नहीं है बात, आज यदि उर में अशांति है,
सुन लू अरे मन, तेरी शान्ति-सधमी शान्ति लायगी,
कोई पिप्पल-बाधा रोक उसको न पायगी। (शान्ति-सधमी)

वे, प्रधानतः, नीति-व्यंग्य कवि हैं, किन्तु, यह नीति उनकी चिन्ता की धारा से सहज रूप से प्रस्रुति होती है। बुन्द या गिरिधर की तरह उन्हें इसके लिए तैयारी नहीं करनी पड़ती। और जब यह नीति-व्यंग्यना सुविकसित बक्रोक्ति के माध्यम से होने लगती है तब उसमें काव्यानन्द भी खूब ही छमकता है। उनकी चिन्ता की दिशा सहज ही गम्भीर है, अतएव, उनके लिए यह कमी भी सम्भव नहीं है, कि केवल आनन्द की खोज में वे रगीनियों के लोक में छूटने का साहस करें।

सत्यम, शील और रहस्यान्वेषण की दृष्टि से रहस्यवादियों का संसार बहुत अधिक दूर नहीं है। ऐसी दृष्टिवाला मनुष्य जमी प्रेमविभार होकर परम सत्ता की ओर उन्मुख होगा, तभी यह उस लोक में जा पहुँचेगा जहाँ की वाणी समर्थ होने पर धुँवली कविता और असमर्थ होने पर वरान का सूत्र बन जाती है। सिखायमशरण जी उड़कर चो, नही, हों, रास्ता भूल कर, कभी-कभी इस लोक में पहुँच जाते हैं, किन्तु, प्रेम के उन्माद से अनभ्यस्त रहने के कारण वे वहाँ का पूरा आनन्द नहीं उठा सकते। वे व्यक्तिवादी होने से डरते हैं और इसीलिए रहस्य-लोक में भी आत्म-विस्मृति से बचने के लिए सदैव सतर्क रहते हैं। उनमें प्रेम तो नहीं, हों, भया का निवास है, किन्तु, विचार के प्रहरी भया के साथ अन्याय करते हैं; उसे छठ कर घूमने फिरने नहीं देते। इसलिए, उनका रहस्यवाद भक्त की आत्म विस्मृति नहीं होकर, रहस्य के लोक में कानी का जागरण हो जाता है। उनकी "आहा, यह आलोक उदार", अथवा "धन्य आज का यह आभास" या "तेरी चयप्रभा में ही मैं पुलक, तुझे पहचान गया" आदि पंक्तियों और कविताओं में यही मन्दोदरा व्यञ्जित हुई है। "प्रियतम, कब आयेगे कब" ऐसी दो-एक कविताओं में भया ने अपना स्वर ऊँचा करना अवरय चाहा है।

किन्तु, ऐसी कविताएँ। बहुत थोड़ी हैं और मिला-जुला कर यही निष्कर्ष उचित मालूम पड़ता है कि सियारामशरण जी में भक्ति की अपेक्षा ज्ञान का ही अधिक प्राधान्य है और इसी के बल पर वे काव्य से लेकर अभ्यात्म की भूमि तक सचेष्ट होकर विचरण करते हैं।

कला में सतर्कता, शून्य में पंख खोलने से उड़ने की वृत्ति, निरे आनन्द को स्याम्य समझने की भावना, ठोस एवं शास्त्रीय भाषों को छायावाद की आनन्दमयी शैली में घोंघने की उत्कट इच्छा, जीवन की नगण्य घटनाओं एवं उपादानों में से किसी सत्य को व्यञ्जित करने का लोभ, भावुक की शैली में विचारक की मणि को जड़ देने की समग, इन सारी प्रवृत्तियों का सुन्दर एवं चरम विकास उनकी "दैनिकी" नामक सबसे नवीन कृति में हुआ है। "दैनिकी" एक विचारक कवि की शैली और भाव, दोनों ही, के मुख्य परिपाक का सुन्दर उदाहरण है और इसकी तुलना रवि दास की 'कणिका' से की जा सकती है। सियारामशरण जी नवीन और प्राचीन, दोनों, के बीच से होकर मध्य-मार्ग पर चल रहे थे। इस यात्रा में उनका हृदय आगे और मस्तिष्क पीछे की ओर था। अतएव उनकी शैली में प्राचीन की नम्रता और नवीन की कुहेलिका अलख मिचौनी खेल रही थी। "दैनिकी" में आकर इस द्वन्द्व का अन्त हो गया है। अब वे उस विन्दु पर दृढ़तापूर्वक खड़े हो गए हैं जहाँ नवीन और प्राचीन, दोनों ही प्रेम-पूर्वक मिल सकते हैं। इस दृष्टि से भी सियारामशरण जी की कृतियों में 'दैनिकी' का अप्रतिम स्थान होना चाहिए।

'दैनिकी' में कवि सिर्फ दृढ़ ही नहीं है, उसका मानस-क्षेत्र भी बहुत ही विस्तृत हो गया है, और यह विस्तार कोई आकस्मिक घटना नहीं है। अब तक जो सरणि चली आ रही थी उसका ऐसा ही परिपाक होना चाहिए था। सदा की भाँति यह यहाँ भी रोज़ादिन की

घटनाओं के भीतर से जीवन के किसी सत्य की खोज करता है, किन्तु सत्य अब उसकी पकड़ में पहले की अपेक्षा अधिक दृढ़ता तथा आसानी से आता है। पहले वह सत्य के प्रतिविम्ब से भी सन्तुष्ट हो जाता था, अब ऐसी बात नहीं है उसे विम्ब नहीं, शुद्ध सत्य चाहिए और शुद्ध सत्य उसे सर्वत्र ही उपलब्ध होता है, यद्यपि इस सत्य को सत्य मानने का विश्वास उसे अपनी ही दृष्टि से मिलता है। किन्तु, यह कोई नई बात नहीं है। साहित्य में सत्य यही है जो पाठकों की संभावना-बुद्धि को सन्तुष्ट कर सके। साहित्यकार लोगों के मस्तिष्क में सत्य का खूँटा नहीं ठोकता, उससे इतनी ही स्वीकृति लेना चाहता है कि हाँ यह सत्य हो सकता है। इस संभावना-बुद्धि का वैनिकी में सर्वत्र ही सम्यक् समाधान है, अतएव, न्यायपूर्वक यह मान लेना चाहिए कि कवि का सत्यान्वेषण का कार्य सफल हुआ है और जीवन ने इस छोटे-से क्षेत्र में (वैनिकी कुछ साठ-वैसठ पृष्ठों की पुस्तिका है) उसे अपना रूप सुझाकर दिखाया है।

सियारामरारणजी "वैनिकी" से पहले भी मिट्टी का शोध करने के लिए आया करते थे, किन्तु, उस समय लक्ष्य एक पहुँचने के पहले ही उन्हें कोई शक्ति अपनी ओर खींच लेती थी। वे कुछ लेकर ही लौटते थे, यह ठीक है, किन्तु, यह 'कुछ' वह चीज नहीं थी जो मिट्टी की आत्मा उन्हें पुरस्कार के रूप में दे सकती थी। "वैनिकी" में आकर उन्हें यह पुरस्कार मिला है और वे आनन्द तथा विस्मय के साथ, पहले-पहल, यह अनुभव कर रहे हैं कि मिट्टी की मलमलानाइट ही इस युग का सच्चा काव्य है।

इस युग के समय में सियारामरारणजी ने कविता की दो पुस्तकें तैयार की हैं—एक है 'वैनिकी' और दूसरी "उन्मुक्त"। "उन्मुक्त" में काव्य का प्रवाह अपेक्षाकृत शिथिल है। कवि जो कुछ असपारों में पड़ रहा था, उसी के, वल, पर चसने, वर्तमान युग का एक स्मक

कविता में लिख दिया। शायद, यह पुस्तक युद्ध और गांधीवाद की तुलना के निमित्त लिखी गई है; क्योंकि युद्ध के अन्त में पराजित लोग अहिंसा की दुहाई दे रहे हैं। यह उल्टा न्याय है; क्योंकि अहिंसा तो उन्हें शोभा दे सकती है जो आक्रमणकारी होकर भी जीत गए हैं। स्वस्थ और न्याय की बाजी हारनेवाले लोग जब अहिंसा और जमा की बातें बोलने लगते हैं, तब ऐसा प्रतीत होने लगता है कि चुफिया पुलिस के डर से वे अपने भीतर के प्रतिशोध को छिपा रहे हों अथवा अपने खोये हुए आत्म विश्वास को किसी प्रकार बचाने के लिये सांस्कृतिक उद्गारों का अवलम्बन ले रहे हों। — 'हिंसा का है एक अहिंसा ही प्रत्युत्तर' में से गांधीवाद का सार व्यंजित होता है। किन्तु, यह किसी प्रकार भी समझ में नहीं आता कि जो लोग पराजय के बाद इस सिद्धान्त का महत्त्व समझने लगे हैं, वे इसका प्रयोग करके अपना खोया हुआ द्वीप वापस कैसे पायेंगे।

इसके विपरीत, 'दैनिकी' के उद्गारों में जीवन का अधिक तेजस्वी और सच्चा स्वर प्रकट हुआ है। उसमें शोषितों के लिए अहिंसा और कष्ट-सहन का उपदेश नहीं है। बल्कि, जो कवि सर्व-हारा की दशा पर आँसू बहाकर शोषकों में करुणा उत्पन्न करना चाहते हैं उन्हें 'दैनिकी' के कवि ने बहुत ऊँचा चठकर लक्ष्यकारा है —

करता है क्या ? अरे मूढ़ कवि, यह क्या करता ?

उत्पीड़ित के अश्रु लिए ये कहाँ विचरता ?

दिखा दिखाकर उन्हें न कर अपमानित उसको,

लौटा आ तू उन्हें उसी पापाण-पुरुष को।

यह पापाण-पुरुष स्वयं सर्वहारा है और उसके आँसू आँसू नहीं, प्रत्युत अंगार हैं।

ज्वाला-गिरि के पीछे, धूर शोषण से जमकर,

पूट पड़े हैं ठौर-ठौर आग्नेय, विकटतर,

कौंप उठी है घरा उन्हीं के विस्फोटन में,

पैल गई प्रलयाम्नि-शिखा यह निखिल मुयम में।

1 सियारामशरणजी में कल्पना का मोह आविशाम्ये एक कभी नहीं गया था। 'देनिकी' में आकर तो उसका रहा-सहारा भी समाप्त हो गया है अब वा यह कहना चाहिए कि उसका कोई भी छुड़ा रूप अब शेष नहीं है या यों समझना चाहिए कि ऊपर-नीचे सभी ओर भटकनेवाला तीर्थयात्री अब मिट्टी पर ही अपने आराध्य के मन्दिर को पहचान कर खिर हो गया है। मिट्टी के नाव को मुन सकना अवनति नहीं, उन्नति है। अवनति तो वह है जिसके कारण मनुष्य सत्य को सिरस्कृत करके झुगुनी बुनिया में डूबने जाता है। 'देनिकी' की 'स्वप्नमंग' नामी कविता में सियारामशरणजी कहते हैं कि समाधि की अवस्था में एक दिन वे नन्दन कामन में पहुँच गए और कल्पलता से कहने लगे कि अपना एक फूल मुझे दे दो। उसे मैं चुपके-से अपनी काव्य-वधू के लूड़े में जड़ दूँगा जिससे मेरी आँगन सुरमिव हो चढेगा और मेरी काव्य-वधू विस्मय-भरी दृष्टि से ऊपर-उपर देखने लगेगी। इतने में उनका स्वप्न टूट जाता है और देखते हैं कि न तो नन्दन-कामन है और न कल्पलता। है तो एक सूनी कोठरी जिसमें कवि अकेला बैठा हुआ है और सुनाई पड़ता है तो एक पिटती हुई यात्रिका का स्वर —

पिटी यात्रिका का कदु नन्दन नीचे से आता था,

नहीं रुक रहा था ताड़नरस कर कुपिता माता का।

लेकिन, संसार में आज कितने ही 'ताड़नरस' हाथ हैं जो इस कुपिता माता के हाथों से काँटें तोड़कर अपने-अपने साय भूखों भरनेवाले किट्टी हैं। पिटी यात्रिका के नन्दन से कहीं के नन्दन — स्वप्न संसार

साधारण वस्तुओं की ओर भी चन्मुख कर दिया है। 'दैनिकी' का रचनाकाल यही है। इसी कारण, इसके अपना लिए जाने की आशा रखियेता को है।" तथा "कवि की विशेषता साधारण से असाधारण की उपलब्धि कर लेने में है।" पता नहीं, इसमें सियारामशरणजी की रांका बोलसी है अथवा आत्मविश्वास। किन्तु, सच तो यह है कि संकट के बिस काल ने लोगों को साधारण वस्तुओं की ओर चन्मुख कर दिया है, उसी ने यह भी सिद्ध कर दिया है कि मनुष्य के प्रसाधन के सारे उपकरण चाहे छीन लिए जायँ, किन्तु, अन्न और धन तो उसे मिलना ही चाहिए।

तुम घर कब आओगे कवि ?

कई वर्षों से भारत का कवि प्रवास में है। जब तक यातायात के साधन सुलभ नहीं थे, बाहर की दुनिया दूर लगती थी, कवि अपने घर में रहना पसन्द करता था। लेकिन, यातायात के साधनों के सुलभ होते ही वह बड़ी दुनिया देखने को बाहर चला गया। बाहर चला गया और अब तक नहीं लौटा है।

गुलाम आति अपने को हीन समझने लगती है और इसीलिए वह अपने को समृद्ध आवियों का समकक्ष सिद्ध करना चाहती है। दूर देशों की वाणी को अपने आसपास मेंढराते देखकर हमारा कवि भी अपनी वाणी को दूर भेजने की चेष्टा करने लगा। बाहर के कवियों का अपने घर में स्वागत करके वह भी दूसरों के घर मेहमान होने चला। विरहेतिहास विरह-साहित्य और विरह-मानव की खोज में वह अपना घर छोड़कर बाहर भूम रहा है। पश्चिम से आती हुई वाणी से जब उसकी अपनी वाणी आकाश में टकरा जाती है तब उसे एक प्रकार की प्रसन्नता, एक विशेष प्रकार के विजयोल्लास का बोध होता है और वह सोचने लगता है कि उसने अपनी जन्म भूमि का सिर ऊँचा कर दिया। वह उस देश का कवि है जिसकी संस्कृति का लोहा सारा संसार मानता है। इस गण-वीते

जमाने में भी पादर की पायु उसके कानों में आकर कहती है—
 “भारत के पास एक सन्देश है, जिसे उसे समझ पिरव को देना है।”
 लुटे हुए गृहस्थ अथवा निःस्थ संन्यासी के पास केवल सन्देश ही तो
 बच रहा है। इसे रोककर वह कृपण कहलाना नहीं चाहता। परामित
 शरीरवाला मनुष्य संसार को अपनी आत्मा से जीता चाहता है।

भारत की आत्मा प्रवास में है। वह अपने आलोक से पश्चिम
 को चमत्कृत करना चाहती है। हमारा कवि सिर्फ यही स्वर फूँकना
 सीख रहा है जो किसी देश अथवा जाति विशेष में सीमित नहीं रह
 कर निःशिक्ष मनुष्य का नाद बन सके। जो सर्वनिष्ठ है, जो सयफा
 है, हमारा कवि भी यही होकर रहेगा। प्रवासा के दो शब्दों के लिए
 अब वह अपने आस-पास कान नहीं लगाता। उसे वह सुनना चाहिए
 जो उसके देश की सीमाओं के पार से आता है।

भारत का ग्रामवासी हृदय अपने कवि के इस अभियान को
 मस्तिष्क से देखता है। पादर से आया हुआ गुलुगुल उसके मस्तिष्क पर
 देखकर उसे एक प्रकार का दर्प होता है। लेकिन, इस दर्प के पीछे
 एक टीस है जिसे किसी ने छिस्ना नहीं। दर्प आगे है, उसे सब
 देखते हैं। दर्प पीछे है, उसे कोई देख नहीं पाता। गाँव में रहने-
 वाले बाप और उसके सिखीसियन बेटे की मुलाकात में एक मूक
 पीड़ा का व्यवधान है। इस दर्प के चारों ओर चमत्कार है, उल्लास
 नहीं। बाप बेटे की उन्नति से प्रसन्न तो जरूर है, लेकिन, अपने
 प्यारे पुत्र को गले लगाने की हिम्मत वह नहीं कर सकता।

ग्रामवासी कवि ! तुम बहुत बड़ा काम कर रहे हो, लेकिन प्यारा
 काम नहीं। तुम दूसरों का घर सजा रहे हो, अपना घर नहीं। तुम्हें
 अमरता के स्रोत ने आ घेरा है; लेकिन, मरनेवालों के आशीर्वाद
 और प्यार से तुम बंधित हो रहे हो। आकाश और पाताल को
 बाँधनेवाले बीच, तुमने अपनी माँ की गोपनी नदी बाँधी।

“शरत् का मेघ आकाश से विदा हो रहा है। सारी प्रकृति रो रही है, सारा आसमान उदास है, धरती निर्वाक और विरापें मौन हैं।” तुम सचमुच बहुत ऊँचा खिखते हो, कवि ! आकाश बहुत बड़ा और बहुत-ऊँचा है। उसे सारी दुनिया एक साथ देखती है। तुम्हारे संवाद-गीत से चौंककर दुनिया ने आकाश की ओर देखा। विश्व के यत्राकुल प्राणों को, यह सुनना बहुत अच्छा लगा कि “शरत् का मेघ आकाश से विदा हो रहा है।” यत्राकुल विश्व ने यह समझा कि कारखानों के धुएँ से पार एक चीज है, जो कवियों का विषय बन सकती है। शरत् का मेघ आकाश से विदा हो रहा है और प्रकृति रो-रही है। इस चित्र में बबकाये हुए संसार के हृदय को एक चरलता मिलती है। लेकिन, भारत का, ग्रामवासी, हृदय प्रकृति के साथ रोता नहीं। शरत् के आने पर मेघों को जाना ही चाहिए। जायँ नहीं तो रम्पी की फसल खोयी कैसे जायगी ?

भारत की मिट्टी कहती है—“कवि, तुम्हारा धन्य मेरी कोख से हुआ है। चाहिए तो यह, था, कि तुम पहले मेरा पात्र भरते। मेरे पात्र से सफ़नकर जो रस बाहर को, वह जाता, वह दुनिया का होता। लेकिन, हाल ठीक छलटा है। तुम पहले विश्व का पात्र भर रहे हो और उससे छिटककर गिरा हुआ रस मुझे दे रहे हो।”

कालर और टाई घोंबकर चलनेवाले कवि तुम अपने ही घर में पहचाने नहीं जा रहे हो। संसार के साथ भारत का ग्रामवासी हृदय भी तुम्हारा आदर करता है, लेकिन, वह सहज रूप से तुम्हें प्यार करने में डरता है। बाजारों में तुम्हारी कविता की पुस्तकें विकती हैं, बेल-बूटों के बीच सजायी हुई तुम्हारी कविताएँ नगर का सम्मान पा रही हैं। दूर देशों के आलोचक तुम्हारे पास स्तुति और आशीर्वाद भेजते हैं। संसार तुम्हें पुरस्कृत करके तुम्हारा सम्मान करता है। लेकिन, भारतीय जनता की हृदय-शिराओं में प्रवेश

करने का द्वार तुम्हारी कविता को नहीं मिला रहा है। वह जिनके द्वार से निकली है, उन्हीं तक पहुँचकर रह जाती है। भारतीय मिट्टी से तुम्हारा जन्म तक का सरोकार है। घूल मगड़कर तुम क्यों ही उठ सके हुए, तुम्हें सम्य जीवन, विश्व-विजय और आकाश-भ्रमण की कामना ने अपनी गोद में उठा लिया। विश्व-घाटिका के अपरिचित फूलों का रस घूसनेवाले मधुकर। तुम्हें अपनी घाटी के फूलों का स्वाद नहीं मिला।

तुम विश्व के साहित्यिक आन्दोलनों में भाग लेकर यह दिखाता चाहते हो कि भावी संस्कृति के निर्माण में भारत का योग भी प्रमुख होगा। तुम सामाजिक और राजनैतिक आन्दोलनों की धाणी बनकर आगामी इतिहास में अपने लिए एक पृष्ठ सुरक्षित कर लेना चाहते हो। लेकिन, क्या तुम्हें याद है कि तुम्हारे अपने इतिहास के पृष्ठ के पृष्ठ खाली जा रहे हैं ?

विश्व के संघ पर तुम जिनका प्रतिनिधित्व करने जा रहे हो, उन्हें साथ ले लेने को लौटो मेरे कवि। गाँवों के बीच की अन्तराल-भूमि कुछ कहना चाहती है। बहुत दिनों से एक गाँव दूसरे गाँव की ओर टुकुर-टुकुर देख रहा है। इनके हृदय की व्यथाओं को देखो। बैलों को लेकर खेत से लौटनेवाला किसान धीरे-धीरे क्यों थल रहा है ? बागों में सावन के झूलते क्यों नहीं पड़ते ? पेटियाँ होली के दिन भी पुराने कपड़े क्यों पहने हुई हैं ? दीवाली के दिन सुपरन के घर के चिराग राम ही को क्यों बुझ गए ? लगती हुई मैस को मनोहर दीवाली के मौके पर भी कौड़ियों की माला क्यों नहीं पिन्हा सका ? कुछ सोचते हो कवि ?

“अस्ती घरस का इलाही, जिसके अब एक बारह घरस के नाती के सिधा और कोई, जीवित नहीं है आज नाती के साथ कमिस्तान में घूम रहा है।” उसके मन की बात जानते हो ब्रह्मा ?

बीस के दिन जब सभी मुहागिनें अपने मुहागों का उत्सव मनाती हैं तब गाँव के उस टोले की चार विधवा युवतियाँ क्या सोचती हैं ? और उसी दिन गाँव के मन्दिर में छिपकर यह सीधी-सादी कौनसी नागमती क्या भीख माँग रही थी ? और फल नदी किनारे मबूख के घन में रामधनी को रुपिया के साथ धुल-मिलकर घातें करते कुछ लोगो ने देख लिया । आज गाँव में जगह-जगह उसी कलकल की चर्चा है । कुछ माहूम है कि 'आज' रुपिया और रामधनी अपने-अपने घरों में मुँह छिपाये क्या सोच रहे हैं ?

सुलसी-चौरे पर शाम को जो दीप जला करता है, उसमें गृहिणी की कौन-सी कामना बसती है ? वह मुनो, मन्दिर के बंटे का नाच और भारती की मङ्गलशर्पणि भारत की शारधत अमरता का संदेश अंधकार में बिखेर रही है । भारती और अज्ञान, क्या इनसे भी विलक्षण काव्य-द्रव्य कहीं और हैं ?

हाय ! तुम केवल किताब की बातें समझते हो । पुस्तकीय वेदना तुम्हारे लिये गेय है । पुनर्वाचन के राधारयाम तुम्हारे लिये प्रेम के वैधता है । सिप्सन के लिए राग्य छोड़नेवाले सम्राट् तुम्हारे आराध्य हैं । तुम नहीं जानते कि मिट्टी की मूरतों में भी प्रेम और विरह के दोल चलते हैं । पिछली रात को मैंस बराता हुआ रामदीन अपनी मामूली घोंस की बाँसुरी में न जानें कौन-सी आकुल तान छेड़ता है । उसकी तान की हिलोर में न जानें किस सुन्दरी की उत्पीर डोलती है । न जानें किसने उसके हृदय को तोड़ दिया है । न जानें कौन उससे कहती है— 'प्यारे, घर जाकर सो रहो, मेरे लिए अब अधिक वेदना मत सहो ।'

आपाड़ का आकारा नभ नीरद के मार से मुफ जाता है । गाँव में नई फसल घोने की खुशियाँ मनायी जाती हैं । लेकिन, आपाड़ के मेघ और किसान के दिल के बीच जो आनन्द की एक घाड़ भावी

है, उसे तुम नहीं देखते। होली, दशाहरा, तीज, दीवाली और छठ, इनके चित्र तुम्हारे मन्थ चित्रालय में नहीं हैं। रुढ़ियों का बन्धन तोड़कर जो आवेग फूटने को व्याकुल है, वह तुम्हारे लिए हीन अस, अप्रिय है। मिट्टी मुखर तो नहीं, मगर दर्दाली जरूर होती है।

प्रवासी कवि ! तुम्हारे गीत काजर, टाई और धुले कपड़ों के गीत हैं। उनमें इत्र और फुलेल की खुराबू है—सोंधी मिट्टी की महक नहीं। उनमें लिपट्टिक और रासायनिक योगों का रङ्ग है, धान के नये कोमल पत्तों की हरीतिमा नहीं। सभ्य समाज का हँसना और रोना, दोनों ही, अर्थपूर्ण होता है। उसने तुम्हें रिक्त लिया है। जरा उन्हें भी देखो जिनका हँसना और रोना केवल हँसना और रोना ही होता है।

गाँव की मिट्टी उन्हें युलाही है कवि ! टाई और काजर खोलकर फेंक दो। धुले कपड़ों और रंगीनियों का मोह तुम्हारे बन्धन और व्यवधान हैं। तुम जैसा जन्मे थे, वैसा ही बनकर अपने घर आओ। माँ ने जो बोली तुम्हें सिखलाई थी, उसीमें बोलते हुए तुम घर लौटो। उस बोली को केवल अनुप्य ही नहीं, गाँव के पशु-पक्षी और फूल-पत्ते भी समझेंगे। पहले अपना पात्र भरो। उफनाया हुआ रस बाहर जायगा और ससार तुम्हें खोजता हुआ तुम्हारे घर तक आकर रहेगा।

